ANTOLOGIA

DELLA

NOSTRA CRITICA LETTERARIA MODERNA

COMPILATA

DA LUIGI MORANDI

PER USO
DELLE PERSONE COLTE
E DELLE SCUOLE

CITTÀ DI CASTELLO
S. LAPI TIPOGRAFO EDITORE
1885

PREFAZIONE

Lo scopo ch' io mi proposi nel compilare questa Antologia fu di fornire ai giovani studenti e a tutte le persone cólte un libro istruttivo e piacevole, nel quale fossero raccolti molti saggi critici sopra i punti più importanti, o più controversi, o più geniali della nostra letteratura, e che potesse perciò dare anche un'idea adeguata di quello che è oggi nelle varie sue forme la nostra Critica letteraria, e de' suoi procedimenti e risultati.

Che questo scopo sia ragionevole, non mi pare si possa mettere in dubbio, solo che si consideri a che povera cosa si riduca nella maggior parte delle scuole italiane lo studio critico della letteratura, e con che penosa lentezza i risultati, anche più certi e più essenziali, d'ogni specie di studi riescano, nel paese nostro, a penetrare tra quelle classi di persone che per istretto dovere d'ufficio non siano obbligate a conoscerli: donde poi segue che i dotti vengono a formare come tante caste

separate e distinte; e delle caste hanno spesso la grettezza, l'intolleranza e i superbi quanto ingiusti disdegni verso tutto ciò che non appartenga ai loro studi particolari; i quali poi, alla lor volta, non possono non risentir gravi danni dal vivere così una vita segregata, angusta, egoistica.

Posto dunque che il mio scopo sia stato ragionevole, dirò in poche parole quel che ho fatto per conseguirlo.

Un'Antologia è di sua natura un libro inorganico; ma se tale difetto non si può mai evitare interamente, si può bene renderlo meno sensibile. Perciò io ho diviso questa mia in tre parti, nella prima delle quali, che è come un'introduzione alle altre due, si parla delle presenti condizioni della nostra Critica, de' suoi uffizi, de' suoi doveri, delle sue norme, delle sue aberrazioni in dispute oziose o mal poste, ecc. Nella seconda, si tratta soprattutto della natura, dell'origine e dello svolgimento de' principali generi letterari; e vi è fatto quindi largo posto alla critica della letteratura popolare, e delle sue relazioni con la letteratura dotta. Nella terza, finalmente, si discorre de' principali autori dai primi secoli fino al presente, e di molte delle questioni più importanti cui han dato occasione.

Certo, le lacune del libro sono parecchie; ma esso è galantuomo, e non promette più di quello che dà; mentre una Storia della nostra Letteratura deve ancora, necessariamente, dare assai meno di quel che promette. E, del resto, una Storia siffatta, benchè debba essere, dirò così, subordinata e coordinata ai risultati della Critica, riesce sempre una cosa molto differente da questa; poichè deve il più delle volte, e tanto più quanto più è compen-

diosa, contentarsi di dare codesti risultati, senza ripercorrere il cammino per cui vi si è giunti, o ripercorrendolo solo in parte.

Quest'Antologia, dunque, non potrebbe in tutto e sempre, se l'insegnante non supplisce lui a certe lacune o se gli scolari non s'ingegnan da sè, sostituirsi ai compendi storici che s'usano nelle scuole: ai quali si dovrà sempre ricorrere, per sapere, per esempio, in che anno nacque Giuseppe Baretti; e vi si ricorrerà con profitto, se (dico così per compire l'esempio), se i sullodati compendi vorranno persuadersi che l'autore della *Frusta* non nacque nel 1716, ma tre anni più tardi. Quest'Antologia mira a qualcosa di meno, ma anche a qualcosa di più, che non diano codesti compendi: mira, cioè, ad elevare le menti de' giovani in un aere più alto e più fortificante. Di che c'è davvero estremo bisogno, anche per l'insegnamento pratico dello scrivere; perchè, se la maggior parte de' nostri giovani mostrano ne' loro componimenti tanto poca maturità di pensiero, cagione non ultima ne è, a parer mio, la quasi assoluta mancanza di letture alquanto difficili, che mettano in movimento il loro spirito, costringendoli a pensare e a riflettere. Noi li trattiamo troppo come bambini anche nelle scuole mezzane. Narrazioni, descrizioni, poesie.... Sta bene: queste pure ci vogliono; ma, con queste sole, non si afforza l'intelletto, e non s'insegna a scrivere (si badi!) neanche narrazioni, descrizioni, poesie. Ci sono, è vero, le scienze fisiche e matematiche; ma, per quanto utili in sè, non possono servire a quella piena ed efficace ginnastica dello spirito, che s'ottiene tanto meglio dalle discipline morali; e, tra queste, soprattutto dalla

Critica; e dalla Critica, meglio assai che da un compendio storico, perchè, come ho detto, mentre questo deve ordinariamente restringersi a indicare la meta a cui s'è arrivati; quella invece ci fa rifare tutto il cammino, faticoso spesso, ma appunto perciò fortificante.

Mi sarebbe stato facile diminuire le lacune del libro, accrescendone la mole, che è già, come si vede, non piccola;[1] ma allora ne sarebbe cresciuto anche il prezzo, e io avrei fatto opera quasi inutile, poichè, pur troppo, i compratori di libri tra noi sono in massima parte gente squattrinata; e, in quanto agli scolari (l'ho detto anche altrove, ma non mi rincresce di ripeterlo qui), c'è per di più la stranissima opinione, che possano studiare la letteratura sopra un libro solo!

Men facile, ma possibile, mi sarebbe stato l'evitare ogni contradizione tra uno scritto e l'altro; ma alcune ce ne sono; nè io in verità so dolermene troppo, se penso che anche queste serviranno di cote all'intelletto degli studiosi.

Se non che, un libro che vuol costringere gli scolari a pensare, costringe, ahimè, prima di loro, a pensare anche i maestri; e perciò molti di questi gli chiuderanno in faccia la porta della scuola. Ma io spero che gliel'apriranno lietamente tutti quelli che sentono quanto bisogno ci sia di abbandonare una buona volta le solite rotaie.

Tali essendo gl'intenti del libro, è naturale che esso dovesse riuscirmi un'*Antologia della Critica*,

---

[1] Basti dire che ognuna di queste 680 pagine contiene tanta materia, quanto una pagina della *Nuova Antologia*. Infatti, lo scritto del Monaci, *Da Bologna a Palermo*, che nella *N. A.* occupava 17 pagine, qui ne occupa 18, benchè l'autore vi abbia fatto non poche giunterelle qua e là.

non già *de' Critici:* il che vuol dire, che non pochi di essi, vivi e morti, ne sono restati fuori, perchè i loro scritti, pregevoli e non pregevoli, non s'acconciavano al mio disegno; e vuol pur dire, che anche gli scritti qui raccolti non sono sempre il meglio che i rispettivi autori abbiano prodotto. Alcuni autori li ho anzi addirittura sacrificati, dandone saggi che hanno poca importanza rispetto alle altre loro opere, ma ne hanno molta nel libro mio. Uno de' sacrificati è, per esempio, il mio egregio amico Augusto Franchetti, di cui do solo un breve scritto sul Goldoni, che parrà anche più breve perchè è molto grazioso, ma che giova all'economia del libro, perchè del Goldoni vi si parla anche da Omèga a proposito dell'*Arte per l'Arte,* da Vincenzo De Amicis a proposito della *Commedia dell'Arte,* da me a proposito delle *Unità Drammatiche,* e da altri a proposito d'altro. Sicchè (e anche questo mi preme avvertire), mentre a chi guardi l'indice può parere che al Goldoni io abbia fatto poco posto; a chi legga davvero il libro, parrà invece che gliene abbia fatto troppo. E così è per parecchi altri autori: il Parini e il Bembo, per esempio. Del Parini, che nell'indice non apparisce se non per quel poco che ne dice il Manzoni, tocca il Bonghi nel *Reale e Ideale,* il D'Ancona nella chiusa del *Secentismo nel Quattrocento,* il Settembrini a proposito del Porta, il Barzellotti nel saggio sulla *Letteratura e la Rivoluzione.* Del Bembo, che nell'indice non apparisce affatto, parla il D'Ancona, nel citato scritto, e non con le solite generalità, ma rilevando con sicuri tocchi il valore storico della sua reazione poetica e filologica.

Del resto, tornando ai critici da me sacrificati o non sacrificati, dirò che non c'è qui una sola riga, che sia stata stampata senza il consenso dell'autore, o de' suoi eredi, o, quando è stato necessario, del suo editore. Anzi, quasi tutti questi scritti (salvo, s'intende, quelli de' morti) furono corretti e migliorati, e alcuni assai notevolmente, dai rispettivi autori; e anche quelli de' morti escono migliorati in qualche punto, perchè dove c'erano errori di stampa evidenti, o citazioni o nomi evidentemente sbagliati, io li ho corretti senz'altro.[1] Dove poi m'è parso utile, ho aggiunto qualche noterella, contrassegnandola con le mie iniziali.

Avrei pur voluto che l'ortografia fosse da cima a fondo uniforme; e quindi, per citare un solo esempio tra molti, invece di stampar promiscuamente *giudizj*, *giudizii*, *giudizî*, *giudizï*, *giudizi*, mi sono sempre attenuto a quest'ultima forma. Ad onta però delle mie cure, il libro rispecchia ancora abbastanza fedelmente la nostra Babilonia orto-

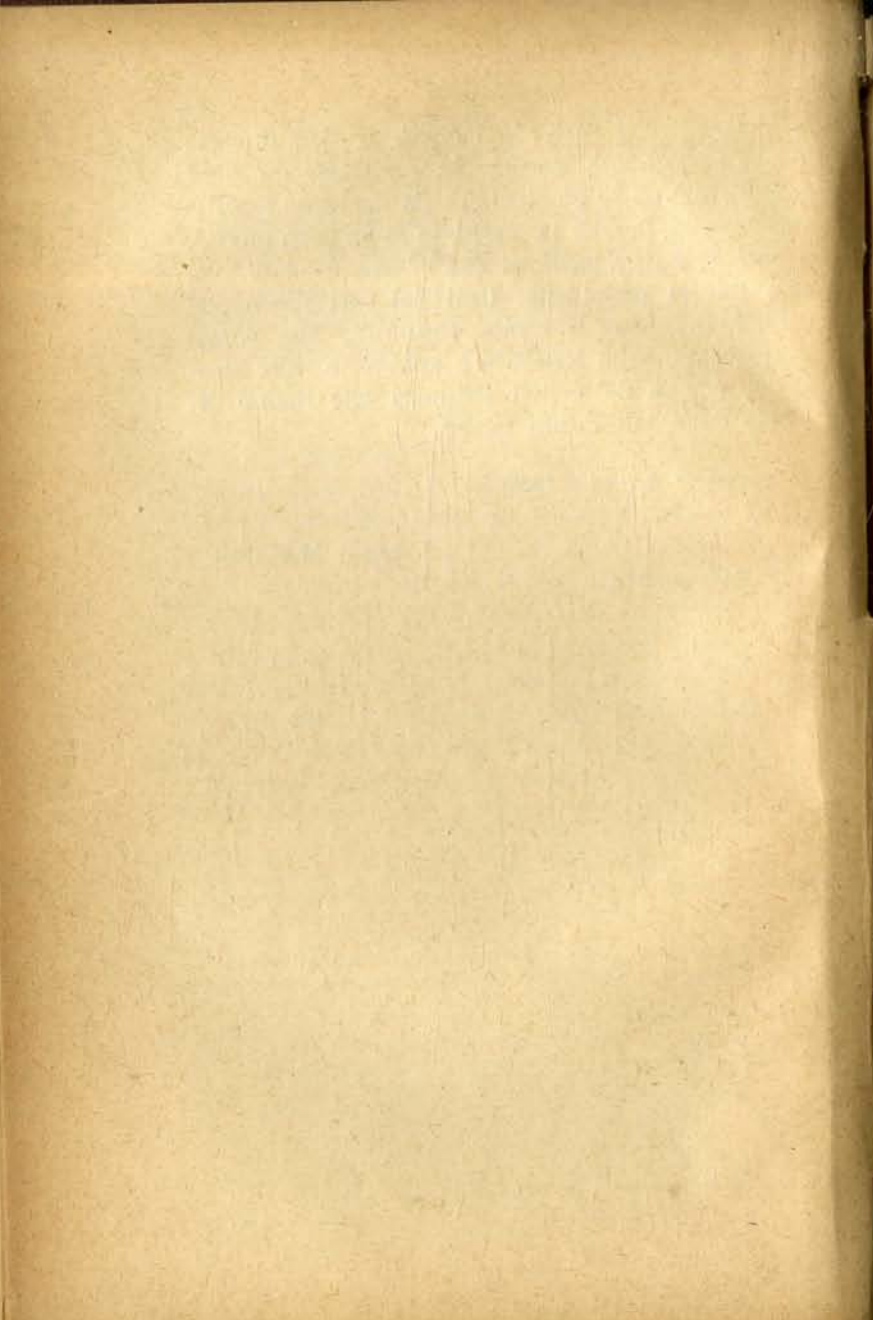
---

1 Una sol volta, per correggere sulle bozze già impaginate una delle molte citazioni inesatte del De Sanctis, ho dovuto modificare anche le parole del De Sanctis stesso. E quantunque il suo ragionamento fondamentale corra bene ugualmente, vedo che in questo caso avrei fatto meglio a spaginare e mettere una nota. Riparo dunque qui al mio piccolo arbitrio.

Il passo testuale del De Sanctis è questo: “È buono cittadino„ [l'Uomo savio, secondo il Guicciardini], “perchè si mostra *zelante del bene della patria e alieno da quelle cose che pregiudicano a un terzo; ma riprendere i disprezzatori della religione e dei buoni costumi è bontà superflua di quelli di San Marco* [il Savonarola e i Piagnoni], *la quale o è spesso ipocrisia, o, quando pure non sia simulata, non è già troppa a uno cristiano, ma non giova niente al buono essere della città.*„ Il Guicciardini (*Opere inedite*, vol. I, pag. 223) dice invece: “Assai è buono cittadino chi è zelante del bene della patria, e alieno da tutte le cose che pregiudicano al terzo; pure che non sia disprezzatore della religione e de' buoni costumi. Questa bontà superflua de' nostri di San Marco, o è spesso ipocrisia, ecc.„ Come io li abbia messi d'accordo, può vedersi a pag. 413.

grafica. Ma con tutti i suoi difetti, troverà di certo buona accoglienza, essendo in complesso un libro molto utile. E lo giudico così da me senza smorfie di modestia, perchè in verità io ci ho poco merito, e perchè, d'altra parte, se non l'avessi creduto tale, non l'avrei pubblicato. Utili del pari spero che riusciranno altre raccolte consimili, che vengo preparando, sulle letterature antiche e sulle straniere, e una de' critici stranieri che hanno discorso della letteratura nostra.

Roma, 2 gennaio 1885

LUIGI MORANDI.

PARTE PRIMA

La Critica e i Giovani.

Per fare compiuta e vera la nostra storia nazionale, ci bisogna rifar prima o finir di rifare le storie particolari, raccogliere o finir di raccogliere tutti i monumenti dei nostri comuni ognun dei quali fu uno stato: e per fare utile e vera la storia della nazional letteratura, prima ci conviene di rifare criticamente le storie dei secoli e dei generi letterari, che tutti hanno un loro portato e diversi gradi di svolgimento, le storie delle letterature provinciali e di dialetto, ognuna delle quali ha il suo momento, la sua scuola, i suoi tipi; e per l'una cosa e per l'altra ci conviene raunare, discutere, raffrontare, ricomporre le leggi e le forme dei dialetti, e i canti e i proverbi e le novelle, e le tradizioni e le leggende italiche e romane, pagane, cristiane, del medio evo. Voi potreste, o giovini, andar cogliendo di su la bocca del popolo, da provincia a provincia, la parola, il motto, la imagine, il fantasma che è testimonianza alla storia di tanti secoli; potreste cogliere a volo la leggenda che da tanti secoli aleggia per entro le caverne preistoriche e i sepolcreti etruschi, intorno alle mura ciclopiche e ai templi greci, su gli archi romani e le torri feudali; voi potreste ricomporre così la demopsicologia dell'Italia, e dai monti alle valli, lungo i fiumi e su i mari della patria, cooperante la natura, ritessere per tutto il bel paese la poesia eterna,

e non più cantata, del popolo; e preferite la muffa dei piccoli cerchi, i pettegolezzi delle combriccole, la letteratura delle fredde arguzie e dello stento? Provate gli studi severi; e sentirete il disinteressato conforto dello scoprire un fatto o un monumento ancor nuovo della nostra storia, una legge o una forma incognita della nostra arte, di quanto avanzi le misere e maligne soddisfazioni d'una troppo facile diagnosi intorno a un romanzo nato male o a una manatella di versi scrofolosi. Entrate nelle biblioteche e negli archivi d'Italia, tanto frugati dagli stranieri; e sentirete alla prova come anche quella aria e quella solitudine, per chi gli frequenti col desiderio puro del conoscere, con l'amore del nome della patria, con la conscienza dell'immanente vita del genere umano, siano sane e piene di visioni da quanto l'aria e l'orror sacro delle vecchie foreste; sentirete come gli studi fatti in silenzio, con la quieta fatica di tutti i giorni, con la feconda pazienza di chi sa aspettare, con la serenità di chi vede in fine d'ogni intenzione la scienza e la verità, rafforzino sollevino migliorino l'ingegno e l'animo. I giovini non possono generalmente esser critici; e, per due o tre che riescano, cento lasciano ai rovi della via i brandelli del loro ingegno o ne vengon fuori tutti inzaccherati di pedanteria e tutti irti le vesti di pugnitopi: la critica è per gli anni maturi. Per i giovini è la storia letteraria e civile, specialmente trattata per monografie: essi portando nelle ricerche l'alacrità delle forze, nei raffronti l'agilità dell'ingegno, nella erudizione la fantasia degli anni loro, possono infondere nell'opera storica un'anima di poesia che alla scuola antica per avventura mancava. Peccato che prescelgano di andare nel numero dei più!

Giosuè Carducci, *Confessioni e Battaglie;* Ser. II; Roma, Sommaruga, 1883; pag. 96-98.

La Critica intera e perfetta.

L'ideale della critica intera e perfetta non può esser che questo: che da un lato ogni fatto letterario, appreso o ricercato o scoperto, non resti un fatto bruto, non resti l'apprendimento o l'accertamento materiale di una pura notizia, ma sia inteso e spiegato, e rico-

nosciuto in tutte le sue intime relazioni con lo spirito e con l'animo umano, che insomma il fatto non sia solo saputo, ma capito; e dall'altro lato, che il giudizio estetico, l'osservazione psicologica, il concetto sintetico, abbian la più larga base possibile di fatti e di nozioni positive, e risultino non tanto da una cotale intuizione o divinazione, la quale, se può esser felice e dar nel segno, può anche riuscire a meri abbagli, quanto da una meditazione, prudente non men che geniale, che si eserciti sopra una massa di fatti abbondante e piena. Ma questa critica intera, che da un lato ricerca e raccoglie il maggior numero di fatti letterari, e dall'altro sa spremerne il maggior succo ideale, non è da tutti. Può la pazienza delle indagini non andar unita all'acume del giudizio e viceversa. Donde nasce che vi sieno critici abili all'accertamento dei fatti, ma mediocri nei giudizi estetici e filosofici intorno ad essi, e critici acuti di cui i giudizi han troppo spesso bisogno di esser riveduti, verificati, corretti, ma illuminano intanto le menti.

Nell'una o nell'altra serie, di tali critici incompleti, i sommi son sempre immensamente utili. Per trarre un esempio da studi affini, alla storia il Vico non ha giovato meno del Muratori. Ma quando veniamo ai mediocri — dei quali val pur bene la pena d'occuparsi, poichè in fine son essi in ogni paese e in ogni tempo la gran massa degli studiosi di ogni disciplina — nasce subito una gran differenza. Tra i puri indagatori di fatti letterari anche i mediocri sono utili: la notizia anche incompiuta d'un fatto anche modesto è pure una pietruzza apportata all'edifizio della storia. Se il ricercatore stesso non ha saputo da una tal notizia cavar nulla di sottile, peggio per lui, ma la notizia resta e altri ne potrà trarre ben altro profitto. Ma di giudizi estetici mediocri, di osservazioni psicologiche meschine, di sintesi grette, che cosa ce n'abbiamo a fare? Dei giudizi e delle sintesi s'ha a dir quello che Orazio diceva de' poeti: non s'ammette la mediocrità! Con lo sprezzo, adunque, che ancor non si smette d'insinuare ai nostri giovani, della erudizione pura, delle pure ricerche de' fatti e delle minuzie, si viene a dire, in ultimo, ai giovani più acuti: voi, anzichè accumular molta materia alle vostre riflessioni, cominciate invece subito, su quella poca che n'avete a

mano, a trinciar giudizi, sempre provvisori e monchi, se pur ingegnosi; e ai tanti mediocri: voi altri, piuttostochè sforzarvi di raggiungere una certa relativa originalità e prestar pure un qualche servigio al sapere con l'opera modesta delle ricerche speciali, statevene invece, se siete timidi, a oziare ripetendo passivamente le idee e i giudizi di qualche sommo critico pensatore, o, se siete audaci, ad almanaccare povere idee e mezzi giudizi, che non serviranno a nessuno! E nell'un caso e nell'altro imparerete ad esser prosuntuosi! Giacchè, se i fatti con quella loro indocile inflessibilità insinuano un po' di modestia anche ai prosuntuosi, le idee con quella loro comoda elasticità infondono la prosunzione anche ai modesti!

E del resto, se la severa guida dei fatti disciplina anche gl'ingegni mediocri e li rende utili a qualcosa, non hanno però gl'ingenui a credere, che la critica che si tiene meramente ai fatti sia addirittura un lavorio materiale, che non importi alcuna dote o vigoria di mente, e non apporti alcun compiacimento o diletto intellettuale! Credano pure che a trascrivere o collazionare un codice, a preparare un'edizione critica d'un testo, a stabilire in modo più o men sicuro o congetturale l'epoca a cui un testo risalga, il ritrovare le fonti ignote a cui abbia dovuto attingere uno scrittor noto, sono esercizi che esigono pure una finezza non disprezzabile di mente. Che ogni imbelle sia capace di riuscirvi bene, sol che voglia, è ben lungi dall'esser vero. E gli stessi critici puramente pensatori disprezzano tali esercizi, più perchè non vi saprebbero metter le mani, che per altro. Smettano dunque alcuni, che, restando eternamente allo stato di giovani di belle speranze, minacciano da anni non so che saggi sulla Lucia o sull'Ermengarda del Manzoni o sugli occhi di Beatrice o su che altro so io, smettano di guardare con così disdegnosa compassione i volumi laboriosi e dotti con cui parecchi critici gettano via via le basi d'una nuova storia della letteratura!

Disse con felice immagine il Bonghi: « Se il genio senza pazienza fa vampa, e la pazienza senza genio ammucchia legna, non è se non dall'unione di quella con questo, che nasce la fiamma durevole, adatta a

---

1 *Politecnico*, p. lett., ser. IV, vol. I, pag. 150.

dissipare le tenebre della storia e della natura »[1] E noi, a buon conto, consigliamo tutti a portar nel mucchio quante più legne possano. Se avranno poi il genio, da appiccarvi da sè il fuoco, tanto meglio; se no, avranno almeno il merito d'aver aumentato il mucchio, e, contemplando il fuoco, avranno il compiacimento di pensare che vi bruci qualche cosa messaci da loro.

FRANCESCO D'OVIDIO, *Saggi Critici*; Napoli, D. Morano, 1879; pag. XII-XVI.

La Critica
nelle sue relazioni con la lingua e con lo stile.

La critica non può giudicare se, rispetto alla lingua, lo scrittore l'ha copiosa e schietta, quando non sappia dove egli avrebbe potuto ricercarla e trovarla tale; non può giudicare se quella è diventata nelle mani di lui un gagliardo istrumento di stile, quando non abbia determinato che cosa sia questo, e a quali segni si riconosca. Risica, quindi, di cadere nell'astratto; o piuttosto — ch'è stato il pericolo più frequente — di prendere a princìpi e formule di giudizi espressioni affatto indeterminate, e vuote di concetto. Per cansare un siffatto rischio, la critica ha necessità di creare tutta quanta una scienza della parola, il cui proprio oggetto sia non già di considerar questa nella sua formazione, bensì di considerarla nelle sue relazioni coll'idea e col sentimento, come elemento, cioè, di progresso intellettuale e di effetto artistico. Senza questa scienza, la critica non ha fondamento; ma da questa scienza essa trae una delle maggiori utilità sue.

Se non che, una scienza siffatta non è privilegiata rispetto a tutte l'altre; sicchè dove tutte l'altre si vedono tanto dubbiose ed incerte ne' loro passi, ci si possa immaginare che questa sola sia facile e senza contradizioni. Se v'è un paese, in cui un così strano presupposto sarebbe irragionevole, l'Italia è desso. Qui, per principiare, si questiona da tanti secoli di quello che sia o dove sia la lingua, e si dànno a una domanda così semplice risposte tanto varie, da parere degno delle più grandi lodi agli uni, quello stesso scrittore, che par degno agli altri dei vitupèri più grandi. Il

Manzoni ha cercato, durante trenta o quarant'anni della sua vita, di trar fuori in questo rispetto i nostri giudizi da una confusione così grande, dicendo una cosa non nuova, ma traendone le ragioni da nuove o assai più profonde considerazioni che non s'era fatto sino a lui. Se si dovesse giudicare dalle obbiezioni che tuttora si fanno, e più minacciose che mai, contro l'espressione teorica della sua dottrina, si dovrebbe dire che egli ha fatto un buco nell'acqua come tanti altri suoi predecessori; ma non si direbbe il vero. Il proprio della sua dottrina è questo, che, anche combattuta in teorica, non può non esser seguita con più o meno precisione in pratica, ed ha quindi a confessori i suoi crocifissori stessi. Senza dire che la sua dottrina è quella naturale e necessaria d'ogni letteratura, che appartenendo ad una nazione, la quale cammini e viva, rifletta un moto reale di idee. Sicchè si vede oggi nei critèri almeno della pratica un avviamento e un consentimento tacito, che ormai si può sperare fermo e costante.

RUGGERO BONGHI, *Lettere Critiche*; 3ª ediz.; Milano-Padova, 1873; pag. XXIII-XXV.

Pensieri critici del Manzoni.

1.

Ogni regola, per esser ricevuta da uomini, debbe avere la sua ragione nella natura della mente umana. Dal fatto speciale, che un tale scrittor classico, in un tal genere, abbia ottenuto l'intento, toccata la perfezione, se si vuole, con tali mezzi, non se ne può dedurre che quei mezzi devano pigliarsi per norma universale, se non quando si dimostri che siano applicabili, anzi necessari in tutti i casi di egual genere; e ciò per legge dell'intelletto umano. Ora, molti di que' mezzi, di quei ritrovati messi in opera dai classici, furono suggeriti ad essi dalla natura particolare del loro soggetto, erano appropriati a quello, individuali per così dire; e l'averli trovati in quella occorrenza è un merito dello scrittore, ma non una ragione per farne una legge; anzi è una ragione per non farnela. Di più, anche nella scelta de' mezzi, i classici possono aver errato; perchè no? e in questi casi, invece di cercare nel fatto loro

una regola da seguire, bisogna osservare un fallo da evitarsi. A voler dunque profittare con ragione dell'esperienza, e prendere dal fatto un lume per il da farsi, si sarebbe dovuto distinguere nei classici ciò che è di ragione perpetua, ciò che è di opportunità speciale. Se questo discernimento fosse stato tentato e eseguito da de' filosofi, converrebbe tener molto conto delle loro fatiche, senza però ricevere ciecamente le loro decisioni. Ma invece questa provincia è stata invasa, corsa, signoreggiata quasi sempre da retori estranei affatto agli studi sull'intelletto umano; e questi hanno dedotte dal fatto, inteso come essi potevano, le leggi che hanno voluto: hanno ignorate o repudiate le poche ricerche de' filosofi in quella materia, o se ne sono impadroniti, le hanno commentate a loro modo, traviate, o anche qualche volta hanno messo sotto il nome e l'autorità di quelli le loro povere e strane prevenzioni. (*Opere varie di* A. MANZONI; 2ª ediz. illustrata; Milano, Rechiedei, 1870; pag. 786-87.)

2.

Dans le poème épique, on est parti de l'*Iliade* pour trouver les règles: et le raisonnement que l'on a fait, pour prouver qu'elles s'y trouvaient, est assurément un des plus curieux qui soient jamais tombés dans l'esprit des hommes. On a dit que puisqu'Homère avait atteint la perfection en remplissant telles et telles conditions, ces conditions devaient être regardées comme nécessaires partout, pour tout et pour toujours. On n'a oublié en cela qu'un des caractères les plus essentiels de la poésie et de l'esprit humain: on n'a pas vu que tout poète, digne de ce nom, saisit précisement dans le sujet qu'il traite les conditions et les caractères qui lui sont propres; et qu'à un but déterminé et spécial il ne manque jamais d'approprier des moyens également spéciaux. Aussi les règles générales que l'on a tirées, Dieu sait comment, de l'*Iliade*, pour les imposer à tout poème sérieux de longue haleine, se sont trouvées non seulement gratuites, mais inapplicables relativement à beaucoup de productions du premier ordre, par la raison que les auteurs de celles-ci ont vu dans leur sujet, ainsi qu'Homère dans le sien, ce que ce sujet avait de propre et d'individuel; par la raison que, comme Homère, ils se sont conformés, dans l'exécution, à cette

vue première, à cette perception rapide et simultanée des moyens qui convenaient à leur but. (*Ibid.*, pag. 442.)

3.

Ogni componimento presenta a chi voglia esaminarlo gli elementi necessari a regolarne un giudizio; e a mio avviso sono questi: quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito. Prescindere da un tale esame, e volere a tutta forza giudicare ogni lavoro secondo regole, delle quali è controversa appunto l'universalità e la certezza, è lo stesso che esporsi a giudicare stortamente un lavoro; il che per altro è uno de' più piccoli mali che possano accadere in questo mondo. (*Ibid.*, pag. 275.)

4.

Notare in un'opera di gran mole e di grand'importanza quello che si crede errore, e non far cenno dei pregi che ci si trovano, non sarà forse ingiustizia, ma mi pare almeno scortesia: è rappresentare una cosa che ha molti aspetti, da uno solo, e sfavorevole. (*Ibid.*, pag. 582.)

5.

È un principio incontrastato e incontrastabile, il diritto comune a tutti gli uomini, d'esaminare l'opinioni d'altri uomini, senza distinzione di celebri e d'oscuri, di grandi e di piccoli. Fu anzi, ed è forse ancora, opinione di molti, che il riconoscimento d'un tal diritto sia stata una conquista e una gloria di tempi vicini al nostro: cosa però, che ci par dura da credere, perchè sarebbe quanto dire che il senso comune non sia perpetuo e continuo nell'umanità, ma abbia potuto morire in un'epoca, e resuscitare in un'altra: due cose, delle quali non sapremmo quale sia più inconcepibile. S'è bensì creduto in diversi tempi, che l'autorità, ora d'uno, ora d'un altro scrittore, costituisse una probabilità eminente; non s'è mai creduto (meno il caso non impossibile, ma che non deve contare, di qualche pazzo, ma pazzo a rigor di termini) che fosse un criterio infallibile di verità. Quel celebre e antico: *amicus Plato, amicus Aristoteles, sed magis amica veritas*, non fu che una formola particolare e nova d'un sentimento universale e perenne: formola più o meno ripetuta d'al-

lora in poi, ma non mai rinnegata. Esagerando, come si fa qualche volta, gli errori dei tempi passati, ci priviamo del vantaggio di cavarne degl'insegnamenti per noi: ne facciamo de' deliri addirittura; e allora non si può cavarne altro che la sterile compiacenza di trovarci savi; se guardando più attentamente, vedessimo che erano miserie, potremmo esserne condetti a osservare che abbiamo bisogno anche noi, o di preservarcene, o di curarcene. No, non si dichiarava espressamente infallibile uno scrittore; ma si chiamava a buon conto irriverenza, temerità, stravaganza, il trovar da ridire alle sue decisioni, senza voler esaminare con che ragione si facesse. Non era un delirio, era una contradizione; ed è appunto d'una contradizione di questo genere, che abbiamo paura. Chè, se i tempi moderni non hanno inventata quella libertà sacrosanta, non hanno nemmeno distrutta quella schiavitù volontaria. Come mai levar dal mondo, rendere impossibile ciò che non è altro che l'abuso e l'eccesso d'un sentimento ragionevole? giacchè chi vorrebbe negare che il giudizio d'una mente superiore alla comune costituisca una probabilità? Può dunque ancora, come in qualunque tempo, nascere il bisogno di ricorrere a quel principio, per prevenire dei rimproveri non meritati, e di rammentare che i grandi scrittori ci sono dati dalla Provvidenza per aiutare i nostri intelletti, non per legarli; per insegnarci a ragionar meglio del solito, non per imporci silenzio.

Vogliam forse dire con questo che ai grandi scrittori, o per tenerci a un ordine di fatti molto più facili da verificarsi, agli scrittori di gran fama, si possa contradire senza riguardo veruno? Dio liberi! Ce ne vuole con chi si sia, tanto più con loro: perchè cos'è quella fama, se non l'assentimento di molti? e se si può ingannarsi nel dar torto a chi si sia, quanto più a uno il quale molti credono che veda più in là, e più giusto degli altri? Si deve dunque in questi casi usare una attenzione più scrupolosa per accertarsi che non si contradice senza buone ragioni; si deve, non già esprimere meno apertamente un giudizio che, più si guarda, più si trova fondato, ma limitarlo più rigorosamente che mai alla causa trattata; e se non s'è esaminato altro che un brano d'un'opera, guardarsi più rigorosamente che mai da ogni parola che esprima un giudizio sull'opera intera, molto più sull'autore....

Diremo di più, che l'autorità d'uno scrittore, non che essere un impedimento ragionevole al contradirgli, n'è anzi un ragionevole motivo. (*Ibid.*, pag. 211-12.)

6.

In tante cose, il fatto d'un tempo non è certamente una malleveria del fatto avvenire; e gli esempi di giudizi d'un'età cassati da un'altra sono troppi e troppo spesso rammentati perchè ci sia bisogno d'allegarne. Che se, rammentandoli così spesso, e con tanto compatimento, non badiamo poi abbastanza al pericolo di darne de' novi, è perchè, ne' giudizi attuali, ci par di vedere qualcosa di più maturo, di più autorevole, di definitivo. E non c'è da maravigliarsene; sono i nostri. Per compatire quelli del tempo passato, siamo la posterità, che non è poco; per fidarci de' nostri, siamo il secolo, che non è meno. (*Ibid.*, pag. 469.)

7.

Tra i molti inconvenienti dello spirito oratorio (come è inteso dai più), inconvenienti, per i quali è spesso in opposizione con la logica e con la morale, uno de' più comuni è quello d'esagerare o il bene o il male d'una cosa, dimenticando il legame che essa ha con dell'altre: si viene così a indebolire un complesso di verità, e a sostituire un errore a quella medesima che si vuole ingrandire. Un tale spirito piace a molti, i quali vedono potenza d'ingegno dove non c'è altro che debolezza e impotenza d'abbracciare tutte le relazioni importanti d'un oggetto. (*Ibid.*, pag. 663.)

8.

Per quanto una verità sia piccola, è sempre bene sostituirla all'errore; chè, se una materia è tale che l'averne un'idea giusta sia poca cosa, che sarà l'averne un'idea falsa? (*Ibid.*, pag. 213.)

9.

Non vogliamo certamente negare (e sarebbe negare uno de' più manifesti, come de' più felici effetti dello studio) che si possa qualche volta con una notizia, anche piccola riguardo a sè, dare un nuovo lume a un complesso intero, nè che ciò riesca più facilmente ai grandi ingegni. Ma riesce quando s'abbia presente

quel complesso, quando s'abbiano lì raccolte e preparate le cose che devono ricever quel lume. E infatti, vedete come quelli a cui riesce davvero si diano premura di farvi osservare le relazioni della loro scoperta con questa e con quella parte del complesso, col complesso intero, di dimostrarvi prima di tutto come essa s'accordi con ciò che già si sapeva di certo, e poi come lo rischiari e lo accresca. (*Ibid.*, pag. 213.)

10.

Quando s'abbraccia un'opinione storta, si usa per lo più spiegarla con frasi metaforiche e ambigue, vere in un senso e false in un altro; perchè la frase chiara svelerebbe la contradizione. E a voler mettere in chiaro l'erroneità della opinione, bisogna indicare dove sia l'equivoco. (*Ibid.*, pag. 278.)

11.

Non di rado le verità troppo evidenti, e che dovrebbero esser sottintese, sono invece dimenticate. (*Storia della Colonna infame*; 2ª ediz. illustrata; Milano, Rechiedei, 1869; pag. 895.)

12.

È men male l'agitarsi nel dubbio, che il riposar nell'errore. (*Ibid.*, pag. 923.)

13.

Il trionfo più assoluto di qualunque teoria letteraria non vale a compensare un rancore tra due uomini e una riga d'ingiurie. (*Epistol.*; Milano 1882; vol. I, pag. 314.)

La Poesia borghese e i Filistei.

Da qualche tempo nei libri, e più particolarmente nei giornali, si discorre d'una poesia borghese che non ci è stato ancor detto bene che cosa sia, ma che si capisce subito esser chiamata così per dispregio, o per lo meno, con intendimento di biasimo; come pure s'indovina subito che con quell'epiteto si vuole, così all'ingrosso, significare quel genere di poesia che è più facilmente inteso e gustato da quella classe di persone che una volta si chiamava il popolo grasso, ed ora si

chiama la *borghesia;* una poesia che direi *popolare*, se non fossi sicuro di esserne contradetto da que' medesimi che hanno importata in Italia la parola recente di *borghese*, perchè sapevano di non potere, senza pericolo, adoperare l'antica di *popolare*.

Nella parola *popolare*, per quanto poco precisa ella sia, c'è però sempre un senso così chiaro o, almeno, per l'antichissimo suo uso, così generalmente accettato, che essa non potrebbe in alcun modo esser piegata ad esprimere un biasimo indeterminato e generico; mentre la parola *borghese*, nuova, straniera, senza tradizioni, senza appiccagnoli fra noi, doveva, appunto per queste sue qualità negative, riuscire assai più opportuna allo scopo. Chi oserebbe dispregiare pubblicamente un poeta, solo perch'egli è popolare? Ma, se voi, con un certo tono di mistero, dite ch'egli è un poeta borghese; se, rinforzando quel tono, arrivate a chiamarlo, per giunta, un *filisteo*, come non movere il vostro pubblico a sdegno o a compassione, secondo i casi, verso quel disgraziato?

Di certe parole avviene come di certe persone; delle quali, se ci vengono dal di fuori, si sa qualche cosa sulle generali, per le informazioni avutene; ma non si può affermar nulla con quella precisione che deriva da una conoscenza diretta e sicura. Di loro chi dice una cosa, chi l'altra; e intanto le une vanno per le case, le altre per i libri, senza che la gente riesca veramente a sapere chi sian le persone, che cosa voglian dir le parole.

Pigliamo, per esempio, la parola: *Romanticismo*. Quante questioni non si son fatte al principiar del secolo, quante lotte non si sono impegnate in nome suo, senza che i disputatori sapessero quasi per chi e per che disputavano? La parola non era nata qui; e, appunto per ciò, la confusione doveva esser così grande. Alcuni volevano applicarla all'Italia tal quale essa era stata importata dalla Germania, non pensando quanto ci corresse tra i due paesi, e quanto fosse assurdo il voler con la stessa parola significare delle tendenze e delle produzioni così diverse; altri ne giudicavano per quel che ne avean letto nei libri francesi, dove il significato primitivo della parola, già modificatosi sensibilmente anche in Germania, s'era alterato di tanto da riuscire a indicare una tutt'altra cosa; chi ne parlava con que' critèri coi

quali eran soliti parlare del romanticismo loro, gli Inglesi; chi, senza curarsi di esaminar la questione, e giudicandone a orecchio, mostrava di credere che si trattasse d'una sventura nazionale, d'un attentato alla gloria degli avi, o di qualche cosa di simile. Il maggior numero, spaventato dal chiasso che se ne faceva, proferiva il nome di romantico con un certo senso di paura, come un termine di magia.

Ed oggi che il Romanticismo, quello almeno d'allora, è morto, come si giudica quel sistema? Che cosa si dice dei Romantici? Che intenzioni avevano codesti perturbatori della Repubblica letteraria, codesti profanatori del Tempio?

La più bella risposta è nell'*Ira d'Apollo* del Manzoni: quando il Nume, per vendicarsi del Berchet, uno dei caporioni della scuola, gli infligge tra l'altre pene anche questa:

> Tutto ei debba dall'intimo
> Suo petto trarre e dal pensier profondo;
> E sia costretto a lasciar sempre in pace
> L'ingorda Libitina e il Veglio edace.

Sì, il gran delitto dei romantici, così calunniati e derisi al loro tempo, fu questo: di voler che il poeta ricavasse l'ispirazione poetica dal sentimento suo proprio. Furono essi che si rivoltarono contro quella cieca adorazione del passato che toglieva allo scrittore la coscienza di sè, e, con la coscienza, la vita; che tentarono di liberarsi dalla tirannia delle regole accumulate da secoli sul pensiero italiano; che cercarono di ritornare la poesia al suo più semplice, e insieme più alto ufficio: quello di esprimere in una maniera tutta sua, e quindi tutt'altro che comune, dei sentimenti o comunemente provati o per lo meno comunemente intesi.

Le parole di *borghese* e di *filisteo* paiono tirate in campo ora a bella posta per rinnovare le battaglie disordinate d'allora; per avere, se pure attecchiranno, la soluzione finale che ebbero quelle. E poichè il combattere alla cieca non fa nè bene nè onore a nessuno, così mi parve non inutile il ricercare, non tanto ciò che gli altri vogliono far dire a queste parole, quanto ciò che esse dovrebbero voler dire.

Che in Francia si possa parlare d'una poesia bor-

ghese con un certo disprezzo, s'intende; è quel disprezzo medesimo con cui là si parla della borghesia considerata come stato, anzi come istituzione sociale. Contro di lei, che consapevolmente ha raccolto il frutto di tante rivoluzioni, e a formare — si potrebbe dire a fabbricare — la quale, si sono adoperati tanti mezzi, e non tutti buoni; tante arti, e non tutte innocenti, è naturale che si dovessero appuntare le ire degli uni e le invidie degli altri; com'è naturale che fosse, e da questi e da quelli, fieramente avversata una letteratura, di cui, particolarmente dagli irreconciliabili del quarto stato, si andava dicendo che fosse non tanto uno studio o uno specchio, quanto un prodotto di codesta vita borghese. La quale ha, come tutti sanno, qualche cosa in sè stessa di grossolano, di gretto, di pari pari; è una vita senza tanti ideali, senza tante febbri di gloria; una vita fatta per tutt'altro che per l'arte.

Ma noi, in Italia, abbiamo noi una simile borghesia? Abbiamo un terzo stato, noi, che non ne abbiamo nè un primo, nè un secondo, nè un quarto? Dov'è, tra noi, questa classe di persone alla quale occorra una letteratura speciale che ne lusinghi le vanità, che ne secondi i difetti, che ne giustifichi le colpe, o, per lo meno, che modellandosi sopra di essa, ne riproduca la boriosa nullaggine? Dove sono, in Italia, codesti borghesi così diversi dagli altri Italiani, così pieni di sè e così privi di gentilezza, di grandezza d'animo, di poesia? In Italia, grazie al cielo, certe distinzioni sociali si leggon nei libri, se ne sente parlare nei *meeting*, ma non si trovano nella vita reale. La nostra rivoluzione, come non lasciò dietro di sè alcun rimorso, così non lasciò alcun odio o desiderio di vendetta fra classe e classe, perchè tutte ugualmente concorsero a raggiungere uno stesso scopo; e in tutte è uguale la soddisfazione dell'averlo raggiunto.

Ma allora, che cosa significa codesto epiteto di borghese? E perchè dovrebb'essere usato per ischerno, per e mpassione? La borghesia, tra noi, manca di cultura? O forse che non ha nè vivacità d'ingegno, nè larghezza di opinioni, nè disposizione alcuna a gustare quanto l'arte ha di nobile e grande?

Certo, anche in essa, come dappertutto, ci sono gli sciocchi e i melensi; ma chi vorrà abusare del linguaggio figurato fino al punto di adoperare la parte per il

tutto, quando si tratti non di rettorica, ma di giustizia? Se un dato genere di poesia moderna vi par floscio, anzi sfatto, senza sangue e senza colore, e voi chiamatelo floscio, chiamatelo sfatto; che c'entra il chiamarlo borghese? O sarebbe per avventura venuto meno ai critici italiani il genio inventivo degli epiteti pungenti?

E lo stesso è da dirsi de' *filistei*. Lo studente tedesco dà il titolo di *Philister* a tutti que' cittadini che non appartengono per nessun verso a nessuna corporazione di studenti, e che non hanno, d'altra parte, un più preciso carattere sociale; come sarebbe di professore, di magistrato, di soldato, di prete. Per codeste corporazioni il pacifico cittadino è un *Philister*, a un dipresso come in Francia, per l'esercito, chi non è soldato è un *Pekin*. Lo studente è tutto anima, tutto fuoco, giovinezza, poesia e canto; il *Philister* è tutto flemma, e non conosce altra scienza, altra questione, che la questione e la scienza del pane. E però, quantunque da una cinquantina d'anni le abitudini degli studenti tedeschi si sieno modificate di molto, la denominazione di *Philister*, specie nello Heine ed in altri poeti, è rimasta a significare tutta quella gente dabbene che si ristringe nelle spalle davanti a un quadro, o a una statua, o a una poesia: che non apprezza altro color rosa che quello del prosciutto, altro *silenzio verde* che quello della lattuga.

Di questa gente ce n'è molta, ne convengo, anche in Italia; e, pur troppo, l'educazione moderna concorre mirabilmente ad accrescerne il numero. Ma il dizionario italiano è egli così povero di vocaboli da doverne chiedere a prestito uno ai Tedeschi, e per giunta guastarglielo in modo da non riconoscerlo quasi più?

Il vero è, come dissi, che con le parole nuove si vuol rifare una questione vecchia. Si vuole, come al tempo de' Romantici, disapprovare l'opinione di quelli che, volendo render più facili e più estesi gli effetti della poesia, « vorrebbero (cito le parole usate dal Manzoni per i poeti *romantici*, e che tornano a capello anche per i poeti *borghesi)* vorrebbero che ella scegliesse de' soggetti, i quali, avendo quanto è necessario per l'interesse delle persone più dotte, fossero insieme di quelli per i quali un maggior numero di lettori ha una disposizione di curiosità e d'interessamento, nata dalle memorie e dalle impressioni giornaliere della vita; chie-

dono per conseguenza che si dia finalmente il riposo a quegli altri soggetti per i quali la sola classe de' letterati, e non tutta, ha un'affezione venuta da abitudini scolastiche; e un'altra parte del pubblico, non letterato nè illeterato, una reverenza, non sentita, ma ceecamente ricevuta. »

La domanda è tanto discreta che parrebbe non dovesse essere contrariata da alcuno. E invece, quanti non sono ancora che vi si oppongono? C'è di quelli che hanno della forma una sollecitudine così delicata e ombrosa, che vorrebbero vederla tutta romita in sè stessa, lontana dai rumori del mondo, in una serena e pensosa solitudine. Sono gli adoratori dell'arte antica; fra i quali alcuni, artisti essi stessi eccellenti. E, se io non mi fosse imposto di non citare il nome di alcun vivente, ve ne potrei nominare uno (e voi immaginate chi egli sia) che di quest'arte aristocratica è maestro convinto ed insigne. Ma, se il maestro si ammira, non credo si debba incoraggiare la scuola. Il maestro vorrebbe ridarci i bei vasi italo-greci; i discepoli si contentano di fabbricare de' cocci... antichi! D'altra parte, dove non ci sia una perfetta corrispondenza fra il sentimento dello scrittore e il sentimento del pubblico, l'effetto non può essere nè così immediato, nè così generale come dovrebbe produrlo chi voglia dare al suo paese, più che una grand'arte, una grande poesia. Della quale, lo so, è venuto in moda di dire che il tempo qui in Italia è passato da un pezzo; ma queste son cose che si son dette in ogni tempo e in ogni paese. No: non è il paese che manchi di poesia; sono i poeti che mancano al paese. Come pretendere che si ami, che si ricerchi una cosa che non si capisce? Che ci si appassioni per una forma che, come i beati di Dante, più che un vero splendore è un riverbero di fulgori lontani ed ignoti?

GIOVANNI RIZZI, *Della Poesia così detta borghese*; Milano, Brigola, 1882; pag. 8-18.

Reale e Ideale.

Non sarebbe bene intendersi? Dio buono! perchè? Una volta che ci fossimo intesi, non si discuterebbe più. E non mancherebbe così una delle migliori e più utili

occupazioni quaggiù? Pure, proviamo; poichè, se anche, per caso impossibile, levassimo una questione di mezzo, ce ne resterebbe sempre tante, da non dover punto temere che si rimanga senza aver di che parlare.

Ma, prima, una piccola confessione. Di libri n'ho letti ormai tanti, che in certe questioni, io non trovo altro mezzo per dir qualcosa, se non di dimenticarmi quello che ne hanno detto gli altri. Sicchè io di *reale*, d'*ideale*, di *vero*, di *falso*, parlerò qui come oggetti di poesia, supponendo che nessuno ne abbia parlato mai, e non fornito d'altra merce, se non d'una, che davvero ciascuno non solo s'immagina di possedere, ma di possederne altresì assai più di quello che ne possiede: un po' di senso comune. Dunque io non farò il filosofo.

Che è il *reale?*

È la cosa non ancora pensata; è la cosa come ci si può immaginare che sussista, se nessuno ci fosse che la concepisse.

E poi, per legittima e naturale estensione di senso, è la cosa concepita, ritratta, descritta, come se chi la concepisce, la ritrae, la descrive, la concepisse, la ritraesse, la descrivesse tal quale.

Che è l'*idea?*

È la cosa nel pensiero; è il riverbero della cosa nel pensiero; è quello che nel pensiero resta impresso di ciascuna cosa, quando questa non gli è più davanti; è quello che il pensiero forma di sè e da sè, ripensando alle cose ed astraendo da queste, od altrimenti. Cavallo è *idea;* numero è *idea;* bellezza è *idea.*

Che è l'*ideale?*

È l'idea come esemplare, tipo, meta. La gloria è idea; diventa *ideale* al guerriero, che tutto s'infiamma del desiderio di conseguirla. La bellezza è *idea;* diventa *ideale* all'artista, che si strugge della brama di effettuarla. La scienza è *idea;* diventa *ideale* allo scienziato, che non ha pace se non nella ricerca di essa.

Che è il *vero*, e che è il *falso?*

Vero è la rispondenza dell'idea alla cosa; e quando si tratti d'idee che non hanno obbligo di rispondere a cose — d'*ideali*, a dirla altrimenti, — è la legittima deduzione o formazione loro.

Che è, per esempio, un *ideale* falso? Ve n'ha pure tanti; anzi ve n'ha più che dei veri. Però se l'*ideale* è un'idea, cui altri mira come a tipo od a norma, v'en-

tra nel prefiggerselo l'umano arbitrio. Voglio dire che ciascuno pone a sè l'*ideale* suo; nè con ciò intendo, che tutti se ne pongano uno; non tutti sono in grado di farlo: e già, il farlo, suppone un grado di coltura dell'animo, ovvero, se non questa, una sua particolare vivacità e squisitezza; i più vivono e muoiono senza *ideali*. Ma chi ne pone uno a sè, sente di porlo egli a sè. Lo dipinge, lo tratteggia, l'ombreggia, l'arieggia colla natura ch'egli ha. L'uomo riverbera sè nell'ideale suo. Sicchè a uno può parere falso l'ideale dell'altro, e viceversa. Vuol dire che l'uno non ritrova sè nell'ideale dell'altro: chi affisa la mente al bello, non si appaga nell'ideale stesso di chi l'affisa al brutto; chi ha volto il cuore al vizio, ha ideale diverso di chi lo ha volto alla virtù. Si deve dunque affermare che gli ideali son relativi tutti? No; ve n'ha d'assoluti; se v'ha un *vero*, un *bello*, un *bene* assoluti, e se questi hanno un valore intrinsecamente maggiore dei lor contrari, o piuttosto se hanno un valore intrinsecamente essi soli, e i lor contrari ne sono soltanto una negazione.

Sicchè io non intendo lo Zola: il quale, in quel breve suo discorso: *La République et la Littérature*, scrive: « Il y a une question plus grave dans l'attitude hostile des républicains romantiques contre les écrivains naturalistes. Ils tâchent de les déconsidérer en leur jetant de la boue au visage, en les traitant d'égoutiers, de pornographes, de romanciers obscènes. Entendez par là que ces écrivains étudient l'homme sans le costumer, dissèquent et analysent tout, travaillent en savants à l'enquête contemporaine. Au fond, sous les gros mots dont on cherche à les salir, ils sont simplement les ouvriers de la vérité, tandis que les romantiques sont les ouvriers de l'idéal. »

In queste parole, v'è assurdo tutto; e io sarei molto maravigliato, se il libretto che se ne adorna, non si fosse venduto già a più centinaia di migliaia d'esemplari. Ha così grandi attrattive, ai giorni nostri, il falso, confusamente detto. Noi siamo ristucchi del vero e del chiaro.

Dunque anche i repubblicani non si compiacciono di siffatti scrittori, ai quali piace d'intitolarsi *operai del vero;* e uno di questi li marchia, perciò, niente meno che col bollo di *operai dell'ideale!* Sono operai, quindi, contrapposti ad operai, come se fossero addetti a due industrie, non solo diverse, ma opposte.

Oh! è possibile?

Ogni *vero*, di certo, non è ideale; nè la cosa, nè l'idea sono per sè ideali; eppure quella è vera e questa può essere. Ma anche l'*ideale* può esser *vero*; anzi ciascun ideale è vero a chi l'ha, e ci ha ideali assolutamente veri in sè e alla natura umana. Mettiamo che neghiate questi ultimi; come potrete negare anche gli altri? Oh! come? Se l'anima vostra è così spenta, che non è più in grado di concepirne nessuno, domandatene a qualche amico vostro che vi paia persona per bene, e vi dirà che ne ha, ne concepisce lui.

Il vero e l'ideale non sono termini che possano contrapporsi, e nasce dal contrapporli tutta la confusione, che ora si vede nella teorica dell'arte.

Nè possono contrapporsi il reale e l'ideale. Il reale è motivo, attraverso l'idea, alla costruzione dell'ideale. La cosa si tramuta in idea, e questa, elevata a tipo, diventa ideale. Oh! negate, che vi sia tipi e norme? Negate, che alla mente qualcosa appaia come oggetto da effettuare o come regola da seguire? Non si può immaginare che lo neghiate, se non perchè non vi s'era fatto avvertire che in quella negazione c'era appunto inclusa quest'altra.

Il campo dell'arte è largo quanto quello della natura pensata dall'uomo; ma ha gradi. Costoro i quali chiamansi *veristi*, ed io chiamerei *falsisti*, restringono l'un campo e l'altro; e negano che fuori di quello in cui si son chiusi essi, vi sia spazio. Nell'animo adatto, il *passato*, il *presente*, il *reale*, l'*ideale* son giusta e possibile ispirazione di arte. E il *reale* (che in questo caso è necessariamente il *reale pensato* o l'*idea*), l'*ideale*, il *passato*, il *presente*, sono *veri* in quanto sono oggetto di cotesta ispirazione, e la muovon davvero; mentre son *falsi*, se l'ispirazione è posticcia. In altri termini, l'arte che raggiunge l'intento suo, coglie il vero; l'altra che lo sbaglia, urta nel falso. Ciascuna poesia buona è vera; ciascuna poesia cattiva è falsa. E quale sia la poesia buona o la cattiva in ciascun caso, può esser difficile a definire; ma non è difficile ad indicare. Un coro di Sofocle è una poesia buona; un coro di Seneca è una poesia cattiva. L'epopea di Omero è poesia buona; l'epopea di Silio Italico è poesia cattiva. Una canzone del Leopardi è poesia buona; e nove decimi delle poesie, pubblicate negli ultimi anni, in volumetti elzeviriani,

son poesie cattive. Le buone descrivono *cose, idee, ideali;* le cattive storpiano *cose, idee, ideali,* o, per dirla altrimenti, la cosa che descrivono non esiste, l'idea che esprimono è biscornuta, l'ideale di cui paiono struggersi è monco.

L'errore dei *veristi*, degli scrittori che si dànno questo nome, è in ciò, ch'essi chiamano *vero* solo una parte del vero: l'errore degli *idealisti*, degli scrittori a cui piace darsi quest'altro, consiste in ciò, ch'essi chiamano *ideali* solo i loro. Tutti gli scrittori, i poeti grandi e degni del nome, sono stati *veristi* e *idealisti* a un tempo.

I *veristi* e gl'*idealisti* s'azzuffano dunque a sproposito; ma sotto la battaglia falsa se ne nasconde una vera; ed è questa: Quale è la relazione dell'arte col mondo in cui vive; che efficacia è quella ch'essa si deve proporre di produrvi?

Or bene, si badi. Questa è questione in fuori dell'arte. Non si dice che l'arte debba astrarre dalla società a cui parla; ma si dice che quando si tratta questa questione, si risolva o no, non si risolve l'altra, quale sia l'oggetto dell'arte, se il *reale* o l'*ideale.*

Ebbene, tocchiamo anche questa. Si può brevemente. Poichè si può porla così: essendovi alcuni oggetti della rappresentazione artistica capaci di accrescere la corruttela sociale, ed altri capaci di diminuirla, quali il poeta deve scegliere? I repubblicani che, a dire dello Zola, chiamano *pornografi* i *veristi*, certo intendono discorrere di quei *veristi,* ai quali piace la dipintura del laido. I *veristi* affermano che il *laido* è umano, ed è vero; ma gl'*idealisti* ripigliano: non il solo *umano,* ed è anche vero. I *veristi* rimbeccano che a loro basta di leggere in cotesto gran *documento* ch'è la natura dell'uomo e della società, e ripetere agli altri quello che vi si trova scritto; ma gl'idealisti rispondono: sì, sta bene, però voi avete archivio male in ordine, e troppe pagine mancano al documento vostro, ed anche non leggete se non quelle che vi vanno a garbo. E qui, infine, i *veristi* si scusano col dire, se non tutti, alcuni, che ad ogni modo è un fine morale e serio il loro. Può essere; ma così non scusano più la loro arte, bensì la loro indole, e resterà a vedere se lo raggiungono, cotesto fine. Comunque sia, il *vero* è questo, che il poeta può divenire istrumento di ulteriore

corruttela e guasto ai cittadini per i quali verseggia, ovvero il contrario. E domandiamo semplicemente se debba essere l'una cosa o l'altra.

Ci vuole risposta? Alla poesia è data tutta quella libertà, che a qualunque altra attività del pensiero umano; e s'aggiunga, che si ha tanto meno merito a dargliela, che se la torrebbe da sè, se non le si désse. Ma le libertà si dànno tutte allo stesso patto: chi le usa, ne è responsabile. E il poeta è moralmente responsabile della sua. Quando ne usi male, non si domandi più s'egli sia buono o cattivo poeta, se il suo verso sia armonioso, la sua locuzione felice, la sua rappresentazione vivace, il suo sguardo acuto; bensì s'egli sia buon cittadino o cattivo cittadino, buono o cattivo uomo, se il laido gli piace perchè è laido lui, o perchè ne sente e ne vuole ispirare l'orrore.

Il Parini è *verista* o *idealista?* Vattel'a pesca. Pure, nell'ode a Silvia, ha quei versi:

> Il gladiator, terribile
> Nel guardo e nel sembiante,
> Spesso nel chiuso talamo
> Fu ricevuto amante.
> Indi ai veleni taciti
> S'apparecchiò la mano;
> Indi le madri osarono
> Di concepire invano.

Tutto vero, affè mia; e il fatto che si narra è dei più laidi. Ma non sentite trepidare — per dirlo da *idealista* — la Musa, davanti alla turpitudine ch'è costretta a narrare, e coprirsene di rossore il viso? E che senso vi desta, e che impressione vi lascia? di ribrezzo e di sdegno, o di compiacenza e contento? Qui la poesia è civile e morale, è *vera* e *ideale* insieme. Ma non vi pare che debba essere civile e morale sempre? E non vi pare che se ne giovi e trovi per tal via ispirazioni più larghe e più alte? Se dite di sì — e vi sfido a rispondere di no alla domanda così spiattellata, — oh come cansereste di chiamare quell'altra incivile e immorale; come salvereste il poeta, che se ne innamori, dal disprezzo delle persone — molte ancora, si spera, e soprattutto stimabili, — le quali hanno tuttora la debolezza di figurarsi che moralità e civiltà son due parole nè brutte nè vane?

RUGGERO BONGHI, *Horae Subsecivae;* Roma, Sommaruga, 1883; pag. 183-92.

L'Arte per l'Arte.

So bene che alcuni non vorrebbero che si portasse sulla scena argomenti politici o mezzo politici; e s'appoggiano all'esempio del Goldoni, il quale, dicono, è quel che è, senza che nelle sue commedie s'incontri mai una parola nè di religione, nè di politica. Ma l'esempio del Goldoni non regge; anzi prova il contrario; giacchè il gran Veneziano si guardò dal toccar que'due tasti, non per ragioni artistiche, ma perchè doveva fare i conti con la Serenissima e col Sant'Uffizio: e il non averli toccati, non è un pregio in lui, ma un difetto, una lacuna, per la quale il suo teatro non può dirsi lo specchio fedele (fin dove, s'intende, può esserlo un teatro) de' tempi suoi. Che sforzo d'immaginazione, infatti, non ci vorrebbe, per indovinare dalla lettura delle sue commedie, che quello lì è il secolo degli Enciclopedisti e delle riforme de' principi italiani e stranieri, e che rumoreggia alle porte la Rivoluzione francese? Il Goldoni, dunque, sarà sempre un gran maestro; ma non può fare piena autorità nella scelta degli argomenti.

Alessandro Manzoni scrisse: «La poesia, o la letteratura in genere, deve proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo.»[1] E il vecchio Orazio aveva già detto quasi la stessa cosa:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.

Ma nella commedia, anche il solo scopo di divertire onestamente, è già, tra tante noie di cui abbonda la vita, un grand'utile per sè stesso; e in questo senso mi pare accettabile anche il principio *dell'arte per l'arte,*

---

[1] *Lettera sul Romanticismo,* scritta nel 1823. — Ma chi voglia vedere che razza di metamorfosi subisse questa formula nel cervello del Manzoni, che già nel 1823 la dava come molto *indeterminata,* legga la suddetta *Lettera* come egli la rifece nell'ediz. delle sue *Opere varie* (Milano, 1870; particolarmente le pag. 793-94). La qual cosa però non toglie nulla al mio ragionamento. E, del resto, io fui tratto in errore dal signor Luigi Parazzi, il quale attribuisce al Manzoni quella formula come se si trovasse nell'edizione del 1870, di cui cita perfino il numero della pagina, inventandolo di sana pianta. (Vedi *Pensieri e Giudizi di A. Manzoni, raccolti dalle sue prose, per cura di* Luigi Parazzi; Milano, 1873; pag. 83.)

purchè non ne segua che devano bandirsi dalla scena i soggetti gravi, se anche con essi l'autore riesce a divertirci. Insomma, quel che importa prima di tutto, è che la commedia sia commedia, cioè che abbia l'*interessante* del Manzoni e il *dolce* d'Orazio: a questa condizione, ogni soggetto è buono.

— Ma a che pro (dicono altri) volete stillarvi il cervello sopra gravi soggetti? Il teatro non ha migliorato mai nessuno: nessun Tartufo o Rabagas è uscito mai dal teatro meno Tartufo o meno Rabagas di come c'era entrato. — E sia pure così, io risponderei; benchè questa vostra recisa asserzione metterebbe in un bell' impiccio chi dovesse dimostrarla; e benchè si potrebbe affermare che, se anche non si correggono i Tartufi e i Rabagas, è certo però che una gran parte del pubblico, imparando a conoscerli sulla scena, se ne guarda poi nella vita. Ma io voglio concedere che non ci sia neppure questo vantaggio; e, buttato addirittura tra' ferri vecchi l'antico *castigat ridendo mores*, voglio considerar la questione dal solo lato artistico. Or bene, credete voi che, a parità di merito artistico, la maggior parte del pubblico prenda più interesse a una commedia, che abbia per mezzo e fine il solo divertimento; o a un'altra, che con lo stesso mezzo tenda a conseguire un fine nobile e utile? La risposta non può esser dubbia. Quanto più il soggetto è importante, tanto più è atto di per sè stesso a mover gli affetti: dunque, anche artisticamente è più efficace: dunque, anche dal lato artistico, i soggetti importanti dovrebbero preferirsi a' leggeri. E tra i soggetti importanti, prima di tutti vengono naturalmente quelli politici; perchè l'uomo, se non è sempre un animale ragionevole, è sempre però, come disse Aristotile, un animale politico.

Tutto questo che abbiamo detto per la commedia, vale anche, più o meno, per ogni altro genere di componimento.

OMÈGA.

L'Originalità d'un'Opera drammatica.

« L'argomento (scrive Lorenzino de' Medici nel Prologo all'*Aridosio*) l'argomento va in istampa, perchè il mondo è stato sempre a un modo.... e non è possibile a trovare più cose nuove, sì che bisogna fac-

ciate con le vecchie ... Però non abbiate a sdegno, se altre volte avendo veduto venire in scena un giovene innamorato, un vecchio avaro, un servo che lo inganni, e simili cose, di nuovo li vedrete.....» E con queste parole intendeva significare una verità, la quale, sebbene pronunziata da più secoli, non è potuta ancora entrare in testa a certuni; ed è questa: che l'originalità di un'opera drammatica non deve cercarsi nel tessuto rudimentale della favola, bensì nei caratteri dei personaggi, nello stile dell'autore, nella peculiare facoltà sua di osservare la natura e di ritrarla, nei mezzi, onde si serve per isvolgere la favola stessa e condurla al logico compimento; e i quali, dato uno stesso intreccio o presso a poco, ti fanno subito distinguere, metto caso, il Goldoni dall'Albergati o il Regnard dal Kotzebue. Se l'originalità stésse nella favola, si potrebbe dire che non uno dei tragici greci fu originale, perchè tutti presero ad argomento le medesime sventure della famiglia d'Agamennone. È nella *Elettra* la mirabile scena della sorella che riconosce il fratello creduto morto e compianto con lungo dolore; ed è altresì nella *Joie fait peur*. S'ha a dire per questo che la signora De Girardin è una plagiaria di Sofocle? E non parliamo del Molière: tutti sanno com'egli saccheggiasse autori italiani e spagnuoli; nè dello Shakespeare, che si fece dare l'*Amleto* dal Belleforest o da Sassone grammatico; pescò il *Troilo e Cressida* nella leggenda normanna di Benoist de Saint-Maur; il *Cimbelino* nel *Decamerone* del Boccaccio e nell'epopea cavalleresca di Gilberto di Montreuil; l'*Otello* negli *Ecatommiti* del Giraldi; la *Giulietta* nella novella del Da Porto o nel poema del Brooke, e via discorrendo. Da una graziosa commedia inglese del Dodsley: *The king and the miller of Mansfield*, tolse il Sedaine l'argomento di un suo melodramma: *Le Roi et le fermier;* e da questo alla sua volta il Collé l'intreccio della *Partie de chasse de Henri IV;* e dalla *Partie de chasse* il Federici l'*Enrico al passo della Marna;* eppure può dirsi che quei quattro lavori non si somigliano, perchè ognuno degli scrittori ha trattato a modo suo l'argomento medesimo. Lo ripeto: se si giudica dell'originalità con tali criteri, non c'è un autore originale da Aristofane in poi, a pagarlo a peso d'oro. Dite intanto al Giraud che non si vanti della *Conversazione al buio;* l'intreccio è preso dal *Ren-*

dez-vous bourgeois dell'Hoffmann: egli non ci ha messo di suo che la *vis comica*.... Lieve cosa! Dite al Dumas che restituisca ad Anton Francesco Grazzini la tèssera dell'*Alchimiste*, tenendo soltanto per sè, com'è giusto, la gaia rapidità del dialogo, la spiccata umanità dei personaggi.... Ninnoli! Dite al Sardou che se la intenda col Rougemont per l'ultimo atto de' *Nos Intimes*; [1] a lui non spetta altro merito che quello d'aver fatto ridere, dove il Rougemont fece sbadigliare.... Piccolezze!

Ma lasciamo stare gli esempi, chè altrimenti non si finisce più.... Un aneddoto solo, perchè poco noto e curioso.

Chi non ricorda la scena stupenda del *Barbiere di Siviglia* tra don Bartolo e il Conte d'Almaviva mascherato da don Alonzo, *élève de don Basile, et organiste du grand couvent?* Quel felice strattagemma d'innamorato, il Beaumarchais non se l'è mica levato di testa: lo inventò il Richelieu, che simulava un giorno l'aspetto del Gabalda, vecchio maestro spagnuolo, per amoreggiare con la duchessa di Berry, e farla in barba al Reggente. — E il Richelieu da vecchio, cenando a Versailles, raccontava la burla per divertire Luigi XV, sazio ormai dei frizzi del Duca D'Ayen e delle moine della Du Barri. Il Beaumarchais riseppe la storiella e la pose in scena tal quale, ma non disse mai che il primo gentiluomo di camera di S. M. Cristianissima aveva diritto di chiamarsi suo collaboratore. Un plagiario anche il Beaumarchais?

FERDINANDO MARTINI, *Prefaz. alle Commedie di V. Martini;* Firenze, Le Monnier, 1876; pag. XXII-XXIV.

L'Umorismo.

Dopo la parola *romanticismo*, la parola più abusata e sbagliata in Italia è quella di *umorismo*.

Se fossero realmente umoristi gli scrittori, i libri, i giornali battezzati con questo nome, noi non avremmo nulla da invidiare alla patria di Sterne e di Thackeray, o a quella di Gian Paolo e di Heine. Non si potrebbe

---

[1] Vedi il *Discours de rentrée* del Rougemont.

uscir di casa senza incontrar per la strada due o tre Cervantes e una mezza dozzina di Dickens. E invece, ohimè!... ma non anticipiamo. Voglio solo notare fin da principio che vi è una babilonica confusione nell'interpretazione della voce *umorismo*. Per il gran numero, scrittore umoristico è lo scrittore che fa ridere: il comico, il burlesco, il satirico, il grottesco, il triviale; — la caricatura, la farsa, l'epigramma, il *calembour* si battezzano per umorismo: come da un pezzo si costuma di chiamare *romantico* tutto ciò che vi è di più arcadico e sentimentale, di più falso e barocco. Si confonde Paul de Kock con Dickens, e il visconte d'Arlincourt con Victor Hugo.

L'umorismo è una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contradizioni e le assurdità della vita. Ogni nostro riso ha per origine una apparente o latente contradizione. I terrori di Sancho, le allucinazioni di Don Chisciotte, i vanti di Falstaff, le paure di Don Abbondio, i piani di battaglia dello Zio Tobia, [1] ci divertono per la loro sproporzione con la realtà delle cose. Il sentimento e la meditazione del disaccordo fra la vita reale e l'ideale umano, fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, è il fondo d'ogni vero umorismo; il quale nasce più dal cuore che dalla mente, e sotto il sorriso nasconde quasi sempre una lacrima. Un eroe in veste da camera, osservato a tutte l'ore tra le pareti domestiche da un arguto e affezionato servitore — tale è l'uomo sotto la lente dell'osservatore umorista.

L'osservazione e la pittura umoristica vanno unite generalmente a un benevolo scetticismo, a una tolleranza che è frutto di dolorose esperienze, a una curiosità d'artista che studia con umana simpatia le debolezze morali degli individui, e vi si trattiene più volentieri quanto più il fenomeno psicologico è negletto dagli osservatori volgari, e dai filosofi di professione. Il satirico s'indigna, l'umorista si diverte, s'interessa

---

[1] Personaggio principale del romanzo di Lorenzo Sterne intitolato *La vita e le Opinioni di Tristano Shandy*, di cui furono tradotti egregiamente da Carlo Bini alcuni episodi. Lo Zio Tobia, capitano in riposo,è l'uomo più benevolo e più ingenuo, la vera personificazione del candore e della bontà. Non è capace di ammazzare una mosca che lo pizzica con provocante insistenza; eppure non si occupa che di piani di battaglia, di assedi, e non parla che di guerre con la sua fida *ordinanza*, il caporale Trim.

nella sua rappresentazione, e finisce col commuoversi e comunicarci la sua commozione.

Mentre il romanziere realista e naturalista fotografa con imparziale fedeltà e con impassibile precisione le persone e le cose, l'umorista si trattiene a esaminare l'intima vita, la fisonomia interna, per dir così, dell'individuo umano: rialzando spesso, fino a farle diventare poetiche, le figure le più comuni e apparentemente insignificanti, come il caporal Trim e Sam Weller.[1]

L'umorismo è anche un gran correttivo del sentimentalismo: o, per dir meglio, è la sensibilità trasfusa in una nuova forma che la rende accettabile e artistica. Il sentimentalismo che ci annoia in alcune pagine di Rousseau e in molte di Diderot, nel Gessner, nello Zimmermann, nel Kotzebue, si muta in essenza che odora fragrante e immortale, nelle pagine del *Tristano Shandy* e in quelle dell'*Espero.*[2]

Vi sono dei personaggi immaginari, creazioni umoristiche, che ci son più noti e famigliari e ci insegnan più di molte celebri figure storiche. L'umanità conosce Don Chisciotte, Falstaff, Don Abbondio, lo Zio Tobia e il Maggiore Pendennis,[3] forse meglio d'Alessandro e di Carlomagno....

Come sono infinite ed incalcolabili le contradizioni della vita, così è indefinitamente molteplice la varietà dell'umorismo. Vi è infatti l'*humour* di Shakespeare, tragico in Amleto, grottesco in Calibano, bestiale in Falstaff; vi è quello filosofico di Goethe e di Gian Paolo; quello satirico di Swift e di Thackeray; il comico e patetico di Dickens, il sentimentale e anatomico dello Sterne: vi è l'umorismo epico di Byron, il poetico fantastico lirico di Enrico Heine, il realista e

---

[1] Sam Weller. I due Weller, padre e figlio, rappresentano, nel famoso romanzo di Carlo Dickens *Le avventure di Pickwick,* il tipo del popolano bonaccio, ma furbo, fine ed arguto, che discorre a furia di proverbi, di allusioni, di giochi di parole, sempre sgrammaticato, e sempre spiritoso ed efficacissimo.

[2] *Espero* è il titolo di uno dei più ammirati romanzi del grande umorista tedesco Gian Paolo Richter, noto sotto la semplice denominazione di *Gian Paolo.*

[3] Il Maggiore Pendennis è uno dei personaggi della *Storia di Pendennis,* romanzo di Thacheray. Il Maggiore è il tipo del vecchio *mondano,* idolatra dell'aristocrazia, dei titoli, del blasone, dell'etichetta. Vecchio ritinto e ripicchiato, benchè reumatizzato e gottoso, non manca nè a una *soirée,* nè a un gran pranzo, nè a un ballo diplomatico... Soffre torture orribili per non mancare alle leggi della moda e della etichetta. L'Almanacco di Corte è il suo Vangelo.

vivente di Carlo Porta, il delicato e desolato di Carlo Bini. La gamma del riso umoristico va dal sorriso fine del Cervantes, al brutale scoppio di risa di Rabelais; dal sogghigno freddo di Swift e di Hawthorne, al riso caloroso ed espansivo di Dickens.

L'umorismo compenetra talmente le letterature moderne, che il Carlyle (anch'egli insigne umorista) giunse ad affermare che « l'umorismo è la perfezione del genio poetico. Chi ne manca, sian pur grandi le altre sue doti, è un ingegno incompleto: avrà occhi per vedere all'insù, ma non per vedere intorno a sè e sotto sè. »

È troppo dire. Accettando questa sentenza, bisognerebbe chiamare menti incomplete Omero, Virgilio, Dante, Spenser, Milton, il Tasso, Schiller, Victor Hugo.... Gli antichi fra i quali, eccetto Aristofane e forse in parte Luciano, non è traccia di vero umorismo, sarebbero tutti *monoculi!*

No: l'arte serena e plastica degli antichi, l'arte di Fidia e di Sofocle; la musa credente e sacerdotale di Dante e di Milton, la poesia ardente ed umanitaria di Schiller e di Victor Hugo, repugnano all'umorismo; il quale, appunto pel suo carattere di curiosità e scetticismo, è in aperta opposizione con la calma serena e con la fede operosa. Dov'è calma perfetta e fede inconcussa, non esiste umorismo.

L'antichità, nel suo felice equilibrio dei sensi e dei sentimenti, guardò con calma statuaria anche nelle tragiche profondità del destino. L'anima umana era sana e giovine allora, nè il cuore e la intelligenza erano stati tormentati da trenta secoli di precetti e di sistemi, di dolori e di dubbi. Nessuna penosa dottrina, nessuna crisi interiore aveva alterato la serena armonia della vita e della forma umana. Ma il tempo e il cristianesimo hanno insegnato all'uomo moderno a contemplare l'infinito, a paragonarlo con l'effimero e doloroso soffio della vita presente. L'organismo umano è continuamente eccitato e sovreccitato; e secolari dolori hanno *umanizzato* il nostro cuore. Noi guardiamo nell'anima umana e nella natura con una simpatia più penetrante, e vi troviamo delle arcane relazioni e un'intima poesia ignote all'antichità. Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, Leonardo, Michelangiolo, Rembrandt, Ruysdael, Beethoven, Delacroix, Shelley e Browning, hanno visto nella natura e nell'anima umana più in là d'ogni antico.

Il riso d'artista e la comica fantasia di Aristofane, alcuni dialoghi di Luciano, sono eccezioni. L'antichità non ebbe, nè poteva avere, letteratura umoristica. Come egualmente non v'è, nè poteva esservi, umorismo vero nell'epoche di letteratura convenzionale e d'imitazione, nelle epoche di classica ortodossia, come in Francia sotto Luigi XIV. Vi ammirerete lo *spirito*, elegante, fine, aristocratico; ma non vi troverete traccia di *umorismo*.

Si direbbe che questa sia la caratteristica delle letterature anglo-germaniche. Il cielo crepuscolare e l'umido suolo del Nord sembrano esser più acconci a nutrire la delicata e strana pianta dell'umorismo. Ma pure, anche sotto il cielo azzurro e nella vita facile delle razze latine, ha talora fiorito, e due o tre volte in modo unico, maraviglioso.

Quando all'epoca del Rinascimento l'umanità si destò dall'incubo del Medio Evo, e parve vedere per la prima volta la bellezza e la luce, un fremito di gioia umana, una energia e una curiosità di vita si propagarono in tutta Europa. — Da che tenebre usciamo? — parea domandarsi l'umanità, — a quali nuove aurore ci rivolgiamo? Quale contrasto! Che senso strano di riso e di compassione, di speranza e di entusiasmo ci invade! Chi esprimerà questo momento unico in cui non sono ancora dileguate affatto le tenebre, eppur già sfolgora il sole?

Un francese, Rabelais, rappresentò quel momento unico nella storia, e dagli enormi contrasti derivò il suo colossale umorismo.

Dopo quello scoppio di risa del gran *Panurgo*, risa di Titano e di Centauro, bestiali e divine, apparve il sorriso fine ed etereo del nobile *caballero* Cervantes. Nel suo libro immortale l'umorismo nasce al solito dalla contradizione. Le audacie di Don Chisciotte e i terrori di Sancho ci divertono per la loro sproporzione con le circostanze reali. Fra l'esaltazione della passione transitoria e la fredda ragione della vita quotidiana, fra l'entusiasmo ideale di Don Chisciotte e il buon senso contadinesco del suo scudiero, fra il lirismo del primo e i proverbi del secondo, vi è quell'antitesi comica che fa l'eterna commedia, l'eterna ironia della vita. Don Chisciotte è pazzo per l'*anacronismo* delle sue idee; ma è tutt'altro che pazzo per quelle idee in sè medesime. È ridicolo e ammirabile al tempo stesso, è

grottesco ed è tragico; ed è perciò il personaggio più umoristico che abbia creato il genio di un gran poeta. Cervantes è il più puro degli umoristi: gentile, umano, geniale; squisito ed etereo nei delicati arabeschi di cui ha raffaellescamente fregiato il suo quadro immortale.

Caro e nobile *hidalgo!* eterno onor della Mancha! Tu eccìti in noi un interno sorriso che ci dispone a un poetico bonumore, a una universale tolleranza. Tu e il buon Sancho ci insegnate nelle cose della vita molto più e molto meglio di tutti gli accigliati e irascibili moralisti di questo mondo. Soli lo Zio Tobia e il suo fedel Caporale vi sono paragonabili, o creazioni uniche della più amabile fantasia!

Un capitolo del *Don Chisciotte*, una pagina del *Tristano Shandy* riescon meglio di un intero volume di critica a definire l'*umorismo*, e distinguerlo dalla satira, dallo scherzo, dalla caricatura, con cui troppo spesso viene confuso; a provarci che esso è qualche cosa di più fine, di più poetico, di più profondo, e che ha origine più dal cuore che dalla testa....

Il Manzoni, il creatore di Don Abbondio, meriterebbe uno studio a parte. Donna Prassede, Don Ferrante e la sua biblioteca, sono essenzialmente umoristici. Don Abbondio è una creazione umoristica di prim'ordine; appartiene alla famiglia dei Sancho, dei Tobia, dei Falstaff. Don Abbondio è altamente umoristico appunto perchè anche lui rappresenta una *contradizione*. La contradizione fra il suo dovere e la sua paura genera una situazione di un umorismo tanto più vivo e efficace, quanto più egli cerca dissimularla. E la sua dissimulazione — nota acutamente il De Sanctis — non è già ipocrisia e doppiezza, che lo renderebbe odioso: ma è un fenomeno della paura. « La quale gli fabbrica un mondo sofistico fondato sulla prudenza o arte del vivere, col suo codice e le sue leggi, un vangelo a cui crede e vuol far credere, e che gli forma i suoi giudizi e gli detta le sue azioni. E perchè tutti indovinano, fuorchè lui, il vero motivo dei suoi giudizi e delle sue azioni, scoppia il riso; » e sono eminentemente umoristiche le pagine dov'egli dubita della conversione dell'Innominato; e quelle dove la sua saviezza mondana ricalcitra e si dibatte contro il mondo ideale evangelico di Federigo Borromeo.

ENRICO NENCIONI, *L'Umorismo e gli Umoristi (Nuova Antologia*, 15 genn. 1884; pag. 193-97 e 205*)*.

La Letteratura e la Vita.[1]

Senza mettere in campo, come cosa superflua, le molte circostanze, che non mi permetterebbero di servirla in ciò, che Ella ha la bontà di voler da me, quando anche io ci avessi l'abilità necessaria, Le dirò soltanto che qualunque cosa s'intenda per letteratura, mi manca per insegnarla niente altro che la materia.

C'è una letteratura, che ha per iscopo un genere speciale di componimenti, detti d'immaginazione; e dà, o piuttosto cerca, le regole per farli, e la ragione del giudicarli. Questa letteratura, non ch'io l'abbia posseduta mai, ma vo, ogni giorno, parte dimenticando, parte discredendo quel poco, che m'era paruto[2] saperne. Nel che, m'abbia io la ragione o il torto, la conseguenza, per ciò che fa al caso, è la medesima; che nessuno cioè è meno adatto di me a farsi maestro d'una tale letteratura.

Ce ne ha un'altra, che è l'arte di dire, cioè di pensar bene, di rinvenire col mezzo del linguaggio ciò che è di più vero, di più efficace, di più aggradevole in ogni soggetto, che si prenda a considerare o a trattare. Ma questa letteratura non è una scienza, che stia da sè; non ha una materia sua propria; s'apprende per via delle cose, col mezzo d'ogni studio utile e positivo, d'ogni buon esercizio dell'intelletto; s'apprende per la lettura delle opere dei grandi ingegni, e certo anche di quelle che più specialmente si chiamano opere di bella letteratura: ma non di quelle sole, nè di quelle principalmente; chè, oltre l'esservi poco vero da imparare, ci si può imparar troppo del falso, avendo troppo spesso quelle opere, come una fisica, così una morale tutta loro, con certe idee intorno al merito e al valor delle cose, intorno al bello, all'utile, al grande; idee, che non hanno in sè più verità che le immagini dei centauri e degli ippogrifi, ma che, pur troppo, non si scoprono, così

---

[1] Da una lettera che il Manzoni scrisse, il 2 giugno 1832, al giovine signor Marco Coen, il quale, nato a Venezia da un ricco banchiere isdraelita, era stato costretto dal padre a darsi al commercio, mentre egli avrebbe invece voluto dedicarsi tutto alla letteratura, secondo il falso concetto che se n'era formato. (L. M.)

[2] Nella seconda ediz. de' *Promessi Sposi* (1840-42), questo brutto *paruto* fu sempre sostituito dal *parso*. (L. M.)

a prima giunta, fole come queste. E mentre un ingegno rafforzato da altri studi più sodi, e soprattutto occupato in qualche professione, che lo costringa a badare alle relazioni reali delle idee colle cose, impara da quelle opere quello, ch'è sempre da imparare nell'osservare il lavoro dei grandi ingegni, e si giova del buono, senza che gli si appigli lo strano; c'è troppo pericolo, che chi restringe a quelle opere tutto il suo studio, chi si pone a scuola di quegli autori, e gli ascolta con quell'entusiasmo, che certamente il genio di alcuni di essi può ispirare, e che del rimanente si prende sempre per quelli che si ascoltano soli, chi insomma mette loro in mano la sua testa, c'è troppo pericolo, dico, che pigli da essi un concetto delle cose lontano da ciò che è, e da ciò che dovrebb'essere; e si formi un sistema, una dottrina seria d'idee, che non sono pur proposte sul serio, nè coll'intento di produrre persuasioni intere ed effetti reali; ma che, proposte con efficacia fantastica, e con mirabili ornamenti di stile da alcuni, e ripetute poi da un buon numero d'imitatori, si presentano a chi vive in quell'aria, non solo coll'autorità del genio, ma insieme con quella d'un certo consenso. Ora, per conchiudere, questa buona e pregevole ed utile, anzi a chi è nella sua condizione, quasi necessaria, letteratura, Ella, approfittando degli studi fatti, la può imparare di più in più dai libri, dagli uomini, dalle cose; non v'è maestro che gliela possa insegnar tutta, nè direttamente. Io poi non gliela potrei pure insegnare indirettamente nè in parte, non possedendo, per mia disgrazia, quel tanto d'una dottrina qualunque che è necessario per farsene maestro. Questo, che io Le ho detto per dimostrarle la mia incapacità di servire al suo intento, può servir di premessa a quello che vengo a dirle sull'intento medesimo, e sullo stato dell'animo suo, schiettamente e cordialmente, come Ella me ne dà occasione.

Il suo signor padre ha voluto, ch'Ella si appigliasse al commercio: la rettitudine del suo cuore ha fatto ch'Ella e obbedisse e desiderasse d'obbedire volentieri; ma da quel giorno in poi Ella non ha più pace nè requie: tutto Le è venuto a noia e in dispetto; Ella non vede di poter più andare innanzi così. E perchè? per amore delle lettere. Ma che lettere son codeste, che non lascian aver bene un uomo nell'adempi-

mento del suo dovere, è in una occupazione, che ha uno scopo utile, e che presta pure un continuo esercizio alla riflessione ed alla sagacità dell'ingegno? Sono elle le buone lettere? Le cose buone e vere si amano con un ardore tranquillo e paziente; non portano a non volere, se non ciò che è incompatibile con esse, nè ad abborrire così fortemente, se non il loro contrario, cioè le cose false e malvagie. Io temo che codeste lettere, di cui Ella è tanto accesa, sien quelle appunto che vivon di sè e da sè, e non veggono che ci sia qualcosa da fare per loro, dove non si tratti di giocare colla fantasia; temo, anzi credo, che codesta tanto violenta avversione al commercio sia cagionata in Lei, per gran parte, dalla impressione che Le hanno fatta quelle massime, quelle dottrine che esaltano, consacrano certi esercizi della intelligenza e della attività umana, e ne sviliscono altri, senza tener conto della ragion delle cose, del sentimento comune degli uomini, e delle condizioni essenziali della società. Ma si franchi un momento da queste dottrine, ne esca, e le guardi da di fuori; e pensi di che sarebbe più impacciato il mondo, del trovarsi senza banchieri o senza poeti; quale di queste due professioni serva più, non dico al comodo, ma alla cultura dell'umanità.

Codesta avversione non Le lascia scorgere, come l'occupazione che Le è data, non solo non Le tolga ogni mezzo a progredire nelle lettere, ma ne sia un mezzo ella medesima. Chè certamente il suo tempo non sarà così interamente da essa portato via, che non gliene avanzi da dare alla lettura o all'esercizio dello scrivere: ed è forse piccolo sussidio ad ogni studio liberale la cognizione degli uomini e delle cose, che si acquista nel commercio? Ma la prima cagione dell'esser codesto affetto per le lettere così violento in Lei, così esclusivo, e per conseguenza così tormentoso, me l'ha manifestata, senza ch'io cerchi altro, Ella medesima. Nelle lettere Ella vede un mezzo d'acquistar fama: un vivissimo desiderio di questa, un nobile sdegno dell'oscurità, per ripetere le sue parole, sono il suo stimolo principale allo studio, e il suo tormento. Ma crede Ella forse, che l'ottener questa fama porrebbe fine al tormento? Per amor del cielo, si levi dall'animo una tale speranza. Quando Ella avrà veduto un avaro felice dell'essersi fatto ricco, s'aspetti allora di vedere

un cupido di fama felice dell'esser diventato famoso. Iddio ci vuol troppo bene per lasciarci trovare la contentezza nel soddisfacimento delle nostre passioni....

Ad ogni modo, nella natura stabile e nella ragion perpetua delle cose, Ella ha troppo di che convincersi, che il rimedio alla presente sua inquietudine non è nell'obbedire alla sua passione, ma sì nel combatterla; non nel correre affannosamente per una via ch'Ella ha scelto, ma nel camminare per quella, dove la Provvidenza manifestamente La pone. Questa Le darà e forza e quiete, tanto più quanto più ne chiegga, e insieme s'aiuti, opponendo, non sottomettendo, la sua ragione ad opinioni fantastiche ed arbitrarie. Nel fare con risoluta e pronta volontà quello, che sicuramente è ora il meglio, Ella troverà e il conforto del fare il suo dovere, e perchè non anche, a poco a poco, quella soddisfazione, che si trova in ogni occupazione ragionevole? E ogni altro studio non Le sarà men dilettevole, nè, oserei dire, men proficuo, perchè diventi accessorio. Necker, che pure aveva una forte passione per le lettere, entrò a quindici anni, e ne passò venti, nello scrittoio d'un banchiere; e fu poi, come Ella sa, autore di molti libri: nè si può dire che una tale disciplina abbia mortificato il suo ingegno; giacchè, anche a non guardarlo che dal lato letterario, l'aridezza non è certo il difetto, che si trova negli scritti di lui.

E se, col tempo, la vaghezza ragionevole di parlar di cose, a cui Ella avrà pensato più che altri, e la speranza di propagar così idee utili o buoni sentimenti, La porterà a scrivere; codesta fama benedetta Le verrà dietro tanto più, quanto più Ella avrà avuto tutt'altro in mira scrivendo; Le recherà men dispiaceri, quanto meno Ella vi cercherà compiacenze; Le darà men noia, quanto più Leverrà importuna.

Alessandro Manzoni, *Epistol.*, raccolto dallo Sforza; Milano, 1882; vol. I, pag. 442-46, 449-50.

PARTE SECONDA

Origine, natura e svolgimento della Lirica popolare.

Conviene, anzi tutto, intenderci sul significato che si può e che si vuole attribuire alla parola popolare quando s'unisce alla parola poesia. Furono detti popolari quattro generi di poesia lirica molto diversi.

La prima forma è quella di una poesia spontanea, tradizionale, quasi coetanea alla prima creazione del linguaggio creatore de' miti, cioè all'età della maggior meraviglia dell'uomo innanzi al creato, suscitatrice di esclamazioni potenti, che diventarono, a poco a poco, inni religiosi. La meraviglia e il terrore innanzi alla gloria della luce e alla desolazione della tenebra destarono la prima musa umana.

Quando, al levarsi del sole, i primi patriarchi gridarono insieme: *è nato il sole*, quando al suo scomparire gli mandavano il loro mesto saluto, mormorando: *il sole è morto*, con questa prima personificazione poetica del sole paragonato ad un mortale, essi componevano con poche parole il primo verso; e pochi di tali versi riuniti insieme composero il primo inno. Tali inni sono i veri, i propri, i soli canti schiettamente popolari, poichè tutto il popolo concorse a crearli inconsapevolmente; e prese cura di tramandarli, sia pure in una forma frammentaria, di padre in figlio, di generazione in generazione, e successivamente di tribù in tribù, di

popolo in popolo. Nel muovere da una regione all'altra, nel passare da una età civile ad un'altra, nel travestimento storico d'una nuova lingua, quei primi canti elementari, o piuttosto quelle prime esclamazioni ritmiche, poterono esternamente modificarsi; ma la sostanza loro rimase la medesima.

Quando il fanciullo monferrino invoca ancora *il sole benedetto* perchè venga fuori dalla tenebra o dalla nuvola che lo involge, paragonata ad un sacchetto,[1] riproduce un'immagine mitica tradizionale; e questa è schietta e semplicissima poesia popolare. Così i Portoghesi, in più modi, ma sempre con piccoli versetti tradizionali e domestici, cantano il sole nascente, ossia lo invocano. Tre strofe popolari portoghesi incominciano col versetto:

Solsinho, vens, vens.
(Solicello, vieni, vieni.)

Gli si promette quindi una moneta se egli viene fuori, a quel modo che l'antico poeta vedico prometteva molte vacche al Dio Indra, se manifestava la sua potenza in favore di colui che lo invocava. In due delle tre strofe portoghesi si rammenta che il sole vien fuori per la porta di Betlemme; e chi studia superficialmente i canti popolari ne trae subito, per questo fallace indizio, argomento a negare che il canto popolare sia antico. La porta di Betlemme ci richiama, senza dubbio, ad un'età cristiana, ma essa stessa non è una creazione spontanea ed originale, bensì soltanto una sostituzione alla porta d'Oriente che i poeti greci, latini ed orientali avevano già da lungo tempo celebrata. È accaduto nella storia della poesia popolare precisamente quello che accadde nella storia del linguaggio indo-europeo; ognuno scorge ora la deviazione immensa di suoni e di forme che si compì, per un esempio, dalla antica lingua vedica alla moderna lingua tedesca; ma nessuno nega più la base comune proto-ariana di queste due lingue. Vi fu trasformazione storica nella poesia popolare, come nel linguaggio; ma l'elemento essenziale dell'una e dell'altro sono antichi e si trasmisero per via di tradizione.

---

[1] Sû sû banadet,
Sorta fora d'ant u sachet.

Io non ho trovato ancora finquì una strofa popolare indiana che ricordi quel piccolo scarabeo rosso, che reca il nome scientifico di *coccinella septempunctata;* è probabile tuttavia che abbia esistito e che esista ancora: e a farmelo supporre m'induce il nome dato in sanscrito ad un piccolo scarabeo rosso che probabilmente è la nostra *coccinella;* il suo nome indiano è dunque *Indragopa*, ossia *il protetto d'Indra*, parola di formazione vedica. La parola *gopa* significa propriamente il custode delle vacche (da *go* la vacca e *pâ* proteggere), il pastore, quindi il protettore, il guardiano, il re; *Indragopa* vuol dire *avente Indra per protettore*, Indra per re, ossia l'animale sacro ad Indra, che fu il sommo Dio dell'età vedica.

Forse vi fu pure un tempo in cui invece di *Indragopa*, quello scarabeo si chiamò semplicemente *Indrago*, ossia *la vacca di Indra*. La parola *go*, che per lo più significa *vacca*, servì pure a nominare nell'India vedica il cielo, il sole, la luna. Ora, chi chiamò già *Indra-go* o *Indra-gopa* la *coccinella*, preparò l'esclamazione mitica che doveva esser principio d'una strofa divenuta popolare a tutta la tradizione indo-europea. In una strofa popolare indiana si legge che il *Kîtaka*, ossia scarabeo rosso, propriamente, l'*insettino* (che forse ebbe gli stessi onori dell'*Indragopa* nel culto popolare indiano, se pure non è lo stesso insetto), cadde per aver voluto volare troppo alto, come fanno nella leggenda indiana Hanumant e Sampâti, nella leggenda greca Icaro, e, nella realtà, ogni giorno ed ogni notte luminosa, il sole e la luna. In Germania, la *coccinella* è chiamata uccellino di Dio, cavallino di Dio, galletto di Maria, galletto d'oro, bestiolina del cielo, uccellino del sole, galletto del sole, vitellino del sole, solicino, vacchina delle donne, gallina delle donne. Le ragazze dell'Upland cantano ancora alla coccinella:

> Della Vergine Maria
> Ciambellana,
> Vola ad oriente
> Vola ad occidente,
> Vola dove sta l'amor mio.

Essa diviene adunque in Germania (come in Scandinavia) una messaggera nuziale; in Svizzera i fanciulli domandano alla coccinella, come al cuculo, l'uccello di

Zeus, l'Indra ellenico, il segreto degli anni ch'essi potranno ancora vivere. In Sicilia si diede alla *coccinella* il nome di uno de' Santi più venerati, *Santu Nicola* (chiamasi pure *palummedda*, ossia *colombella*), e, quando i fanciulli perdono un dente, lo nascondono in un buco, ove i loro parenti depongono una moneta; ma i fanciulli credono che lo scarabeo loro prediletto abbia portata, ov'essi avevano deposto il dente, la moneta; perciò lo invocano affinchè faccia trovare la moneta con l'osso:

> Santu Nicola, Santu Nicola,
> Facitimi asciari ossa e chiova;

una superstizione analoga esiste in Toscana per la lucciola; ma a spiegarci lo scambio è da avvertire che in Toscana la coccinella è chiamata *lucìa;* e i fanciulli perciò cantano:

> Lucia, Lucìa,
> Metti l'ali e vola via.

Essa è dedicata, senza dubbio, a Santa Lucia, la santa luminosa. Nel Tirolo, San Niccola fa regali ai fanciulli e Santa Lucia alle fanciulle.

In Germania si raccomanda alla *coccinella* di fuggire perchè la sua casa è in fiamme; così pure in Inghilterra, dov'è detta *uccello della Madonna, vacca della Madonna:*

> Cow-lady, cow-lady, fly away home,
> Your house is all burnt, and your children are gone.

In Piemonte la *coccinella* si chiama *gallina di San Michele* e viene invitata a metter le ali ed a salire al cielo:

> O galina d' San Michel,
> Büta j' ale e vola al ciel.

Così il popolo russo invoca la *coccinella* come *vacchina di Dio,* e la invita a volare al cielo, dove Dio le darà del pane:

> Boszia Karovka
> Paleti na niebo,
> Bog dat tibié hleba.

Le strofe popolari francesi che si riferiscono alla *coccinella* la invitano tutte a salire al cielo, e la chia-

mano *bête au bon Dieu, petit ange du bon Dieu*, ed anche semplicemente *petit ange*, come nel seguente esempio:

> Petit ange, vole, vole,
> Si le bon Dieu m'aime, t'envole;
> S'il ne m'aime pas,
> Ne t'envole pas.

Questi indizi mi sembrano molto sufficienti a mostrarci la costanza della tradizione popolare relativa alla *coccinella*; possiamo quindi sicuramente tenere come popolari tutte le strofe che la ricordano, se pure alcuna di esse, nell'ultima sua parte, per amor dell'assonanza o della rima, o per qualche altro capriccio, abbia potuto aggiungere qualche altro particolare che non appartiene alla nozione mitica primitiva.

Fra tutte le forme di poesia popolare, la più genuina, la più schietta, la più antica, è dunque, senza alcun dubbio, la poesia superstiziosa, che si fonda sopra un'antica tradizione, credenza od usanza, non di rado mitica. Come alcuni proverbi, in origine indovinelli mitici e meteorologici, così un gran numero di formole popolari ritmiche e per lo più rimate ha sua base nel primo patrimonio mitico proto-ariano. Quanto più il carattere di tali strofe è frammentario, quanto più esse ci appaiono povere e disadorne, tanto maggiore è l'indizio che ci danno della loro genuina antichità. Quando un'immagine poetica ritorna in numerosi canti popolari, ma sempre molto ornata e raffinata, com'è il caso per la nota metafora che diede occasione a tante varianti del *cielo carta* e del *mare inchiostro*, ci può essere quasi sempre sospetto che la prima fonte di quella immagine fu letteraria, ossia che incominciò la prima volta a svolgersi in una forma letteraria, la quale sedusse la immaginazione popolare, che si compiacque in ogni nuova versione di essa. Forse il biblico *coeli enarrant gloriam Dei*, ove il cielo appare già come un libro scritto, diede l'intonazione ai primi poeti che coltivarono la metafora del cielo carta e del mare inchiostro. Ma un po' d'acume critico può bastare a riconoscere come tutti que' canti ne' quali le stesse due immagini ritornano, sono il rimaneggiamento di una mano letterata o d'alcun poeta popolare che ebbe conoscenza d'alcuna strofa congenere già divulgata, e volle aggiungervi una sua nuova variante.

Ma qui può nascere la questione, che mi pare rilevantissima, se s'abbiano a chiamar veramente popolari i nostri rispetti, i nostri stornelli, se siano cioè opera schietta di popolo. È noto come, nelle raccolte de' nostri canti così detti popolari, passarono pure parecchi canti di letterati notissimi; ed il popolo che li aveva accettati, li cantò e li canta ancora; per questa ragione si possono dunque anch'essi dire popolari, ed accettar come tali.

Ma è questa una seconda forma di poesia popolare. Poesia àdespota, ossia che non reca alcun nome d'autore, dopo che il popolo se l'appropriò, è ancora vivace, ed anzi, in quanto risponde meglio all'ideale d'un popolo, di cui traduce i sentimenti più delicati e più vivi, ha per lo più uno strato comune d'idee universali e spesso tradizionali; ma presso di queste, s'esprimono poi specialmente i sentimenti particolari d'una nazione, od anche di una determinata regione. Il Rubieri ed il D'Ancona che, trattando quasi nel tempo stesso la storia della poesia popolare italiana, arrivarono alla stessa conclusione intorno alla probabile derivazione dalla Sicilia del maggior numero di rispetti popolari che corrono ora per tutta l'Italia al di qua del Po e specialmente in Toscana, ebbero occasione di notare come molti di que' canti, nel viaggiare, presero qualche carattere specifico del popolo in mezzo al quale si trasferirono; l'amore, per un esempio, in Sicilia si spande in fiori, in colori, in profumi; giunto a Napoli si siede volentieri a tavola, ed in Toscana fa il grazioso, vezzeggia e motteggia. Ma chi si domandasse se prima de' canti siciliani non suonarono altri canti in Italia, troverebbe ardua la risposta. Più ancora che popolare, una tal poesia si potrebbe chiamare etnica e nazionale. Secondo ogni probabilità, tutte quelle formole in versi che il popolo nostro ha conservate superstiziosamente, risalgono all'antichità pagana, e da questa, nel maggior numero de' casi, alle remote origini proto-ariane; la lingua che le espresse, potè, nel giro de' molti secoli, modificarsi; ma la sua sostanza, e potrebbe anche dirsi il suo ritmo, e la cantilena che le accompagna, rimasero intatti. Non così potrebbe dirsi de' così detti canti popolari, e specialmente de' rispetti, che riproducono in migliaia d'esemplari e non senza monotonia lo stesso tipo simmetrico, oserei dir lette-

rario, di poesia popolare. Non so se i primi autori di canti popolari siciliani fossero popolani o uomini colti; se erano popolani, conobbero in alcun modo una forma di poesia colta, dalla quale si lasciarono inspirare; se furono poeti colti, trovarono il modo di rianimarla con sentimenti cari al popolo, per farla cantare, ed in una forma evidente e facile a trasmettersi.

Checchè ne sia, non può dissimularsi il carattere ibrido del nostro così detto rispetto. Ed anche quando in Toscana può parer talora che alcun popolano improvvisi, conviene intendere questa sua maniera di improvvisare con discrezione. Se pure egli sia analfabeto, ha dovuto sentir cantare rispetti od ottave colte, e su quel modello, aiutandosi pure con le ricche figure poetiche del linguaggio nativo, potè accrescere, con nuove varianti, la mole de' canti popolari già esistenti. Ma sono varianti su temi conosciuti e cari al popolo, non creazioni spontanee. Il non avere avvertito una tale differenza fra il canto spontaneo e il canto imitato, sia pure in forma improvvisa, diede occasione a molti malintesi fra gli studiosi della poesia popolare.

Nella prima maniera di poesia popolare da me qui descritta, la forma è affatto indifferente, tanto che par quasi non averne essa voluta e tollerata alcuna; il mito, esposto in una forma ritmica, bastò a creare quel canto embrionale. Nella seconda maniera, il fondo, può essere stato ancora e in molti casi certamente fu tradizionale; ma il rimaneggiamento esterno è così manifesto e forma tanta parte della poesia, da poter apparire talora come la poesia stessa. Sarebbe dunque un errore il credere che alcuno dei rispetti popolari toscani siasi sempre cantato così; è probabile che alcuni di questi rispetti risalgano fino al trecento od anche al duecento; e si può anche ammettere che qualche rispetto siciliano rimonti ad una età più venerabile; ma, se non distinguiamo la sostanza de' nostri così detti canti popolari, che può essere antica (abbia poi origine dalla tradizione orale o dalla letteraria), dalla loro presente forma poetica, non arriveremo mai ad intenderci; e chi dirà cosa tutta moderna i nostri canti popolari, come chi li stimerà antichissimi, correrà il medesimo rischio d'esagerare, uscendo dal vero.

Una parte poi di quello che qui si osserva per la poesia popolare italiana, può essere, con molto riserbo,

ripetuto per la lirica popolare delle altre nazioni; la varietà dipende dal maggiore o minore influsso che ebbe la vicinanza della poesia colta sulla poesia popolare, dall'indole varia de' popoli e dalla natura speciale del contenuto lirico. Già in Italia stessa si può osservare, come la poesia popolare dei popoli subalpini, pel carattere quasi epico de' loro canti, presenti una forma più rozza e però più genuina; l'elaborazione letteraria nella ballata e nello strambotto, il genere prediletto della poesia subalpina, è minima; essa appare come un racconto rimato, interrotto, non di rado, da un dialogo; essa mira al fine, e vi precipita; non si perde in immagini, non si trattiene in descrizioni; espone, in un linguaggio concitato, il fatto, e affretta la conclusione; chi ha letto le Canzoni popolari piemontesi illustrate così sapientemente dal Nigra, e la raccolta de' canti popolari del Monferrato curata dal Ferraro, ha potuto persuadersi come fra la poesia popolare dell'Italia settentrionale e quella dell'Italia centrale e meridionale interceda un abisso. La ballata si puo tenere come l'anello intermedio fra la poesia lirica e la poesia epica. E come la epopea popolare generò l'epopea colta, così incontriamo numerose ballate di poeti colti che ebbero principio da una leggenda in versi o ballata popolare più antica, più rozza, e di natura veramente tradizionale, come le novelline popolari. Una poesia colta può alla sua volta divenire, a malgrado della sua provenienza letteraria, popolare, se il popolo l'accetta per cantarla, e nella nuova sua forma più ornata e più ampia se ne compiace. Così è avvenuto che la ballata *Leonora* del Bürger abbia nel secolo passato e sul principio del secolo nostro acquistata in Germania una nuova forma di popolarità, presso la ballata più breve e più rozza d'origine popolare, dalla quale il Bürger s'inspirò. Ma, senza l'ufficio della stampa che la raccomanda alla memoria, la ballata del Bürger, come il *Ruello* di Giovanni Prati, che è un nuovo rimaneggiamento dello stesso tema, potrebbero facilmente perire, mentre che invece l'antica tradizione orale, più semplice e vera creazione di popolo, vive immortale, ed è sempre capace di una nuova espansione e di nuovi rinascimenti. Così in quella serie di *incatenature* italiane, ossia canti ciclici leggendari che, nati nel cinquecento o nel seicento, si trasmisero fino a noi anche per via letteraria,

la ragione del loro sopravvivere non è già il merito singolare de' poeti che *concatenarono* insieme, per uso specialmente de' cantastorie, que' canti tradizionali, ma la natura stessa, non di rado strambottesca, di que' singoli canti, di origine quasi sempre popolare. Anche nella successiva elaborazione non andò quindi perduto il loro profumo nativo, quell'odore, se così può dirsi, del suolo da cui la prima volta, con felice e spontaneo germoglio, vennero fuori.

Oltre il primo genere di poesia popolare finquì descritto, cioè la poesia elementare, composta talora d'un verso solo, o d'una strofettina, o strambottino rozzo, genuino, trasmesso per tradizione, senza alcun ornamento, senza alcun fronzolo poetico, e che accompagna per lo più alcuna credenza od usanza superstiziosa, abbiamo un secondo genere di poesia popolare che si accosta immediatamente al primo, sia che riunisca insieme in un solo inno, in un solo canto, una serie di versetti antichi, creduti analoghi, com'è il caso, per citare un esempio illustre, pel *Sûryâ-sûkta*, o inno nuziale vedico, sia che prenda da antichi proverbi, da alcuna formola ritmica, dallo stesso linguaggio popolare, o dalla leggenda, un'immagine od un fatto per farne tema principale, spesso unico, d'un intiero rispetto o d'una intiera ballata, sia finalmente che raccolga insieme in una sola *incatenatura* una serie di canti già divenuti popolari. A questa seconda forma di poesia popolare, che è la più nota e la più studiata, convien supporre sempre un sotto-strato, più o meno visibile, che l'alimentò.

Si chiamarono, finalmente, ancora popolari parecchie poesie di poeti colti, che al popolo piacquero, di maniera che le accettò per cantarle; ed altre scritte da poeti colti, con l'intento manifesto di educare il popolo. Ma l'un genere e l'altro di poesia non possono qui occuparci specialmente; poichè tali poesie non contengono più in sè alcun elemento tradizionale.....

Degli antichi Romani ricordiamo i frammenti di alcuni antichi carmi religiosi, di alcune formole ritmiche superstiziose, e qualche rozzo canto militare; i versi fescennini più ancora che versi lirici erano, come i *mimi*, per la massima parte versi epigrammatici e satirici. Non si può dunque dire che Roma, come trasmise la sua lingua al mondo che ora si chiama neo-

latino, gli abbia trasmesso ed insegnato i suoi canti. L'antico Romano amava mediocremente il canto. Se il canto popolare si svolse dunque in Italia, in Francia e nella penisola Iberica, dovettero essere i barbari coi loro bardi, più assai che i Romani, i nostri primi maestri di canto; in Sicilia, poi, si conservavano ancora le tradizioni del canto greco; nella Spagna, le romanze amorose arabe furono forse le prime ispiratrici del Romançero. E l'aver conosciuto il mondo lirico, le tenzoni o contrasti degli Arabi e de' Persiani per la mediazione de' Saraceni di Sicilia e de' Mori di Spagna, creò forse nel medio evo in Catalogna, in Provenza ed in Sicilia le tre Corti di poesia che diedero principio alla moderna letteratura spagnuola, alla moderna letteratura francese ed alla moderna letteratura italiana. Il canto popolare siciliano è il più antico e più compiuto de' nostri canti popolari; si può anzi aggiungere che la Sicilia ci offre riuniti i tre generi di poesia popolare che in altre parti d'Italia si trovano isolati e quasi esclusivi, cioè il rispetto, la ballata e la leggenda; e chi sa pure se il predominio che ha l'amore nel rispetto siciliano non sia una reminiscenza delle romanze e serenate amorose messe in voga dagli Arabi. È questo un punto di storia che mi pare essenziale nella letteratura, e che meriterebbe una ricerca speciale; ed io l'accenno qui con la speranza che alcuno studioso della letteratura araba si accinga a trattar di proposito un tale argomento rilevantissimo, onde si rendesse, cioè, palese l'azione singolare della poesia e della letteratura araba sopra la letteratura neo-latina. De' tre generi di poesia popolare sovra indicati il primo, quantunque il più noto, è il meno schiettamente popolare, quello in cui l'arte si fa più manifesta, e il meno importante pel suo contenuto, a motivo della frequenza con la quale, divenute quasi convenzionali, vi ritornano le stesse immagini. Ma, della stessa predilezione che si mostra per certe immagini in una piuttosto che in un'altra provincia italiana, si possono avere alcuni indizi per giudicare della varia attitudine psicologica delle popolazioni italiane. Si somigliano, invece, e riproducono il rozzo tipo del canto storico latino, i vari canti storici italiani, in qualunque provincia siano poi nati; essi, per lo più, prendono fedelmente nota del fatto accaduto, per esaltarlo o per vituperarlo, con una strofa

semplice, facile a ricordarsi. La stessa rozzezza, ma con una frequente intenzione satirica, si ritrova ne' canti popolari latini medievali; se non che, quando gli autori erano Goliardi o studenti girovaghi, la poesia prendeva facilmente un carattere fescennino, sia che s'accostasse grottescamente al genere macaronico, sia che arieggiasse le eleganze classiche degli antichi poeti latini. Così il rispetto italiano, che trae la sua origine dalla Sicilia, e il rispetto spagnuolo, ossia quel genere di poesia semicolta di cui il carattere principale è la grazia, possono tenersi come un rinnovamento del canto popolare arabo e greco. Dall'Africa e dalla Grecia potè passare in Sicilia, di Sicilia per Calabria, Napoli e le Marche in Toscana, e per la Catalogna, nel secolo decimoterzo, in tutta la penisola Iberica, nella Francia meridionale. È in tal modo soltanto che si può spiegare la stretta affinità de' canti popolari iberici, italiani, antichi francesi e greci, posto che non abbiano la solita spiegazione della provenienza romana. Il canto popolare greco ci offre il tipo primitivo; e si diffuse per due correnti, l'una che si versò nel mondo slavo, per accompagnarne specialmente gli usi popolari, l'altra nel mondo latino per insegnarvi, con l'aiuto forse degli Arabi, il canto d'amore. Passando per l'Italia, il vecchio paese della rettorica, e per la Spagna pomposa, il canto popolare elleno s'ornò alquanto e perdette una parte della sua nativa freschezza, ma non tanto però che non debba riuscire possibile il rintracciarne la genesi. Non si dimentichi tuttavia quello che ho dapprima avvertito, che presso questa forma ornata di canto popolare, esistono in Italia, come sopravvivono nella Spagna, nel Portogallo e nella Francia, strofettine rozze, semplici, schiette, *formulettes*, strambotti, proverbi rimati, indovinelli, versi giaculatori, scongiuri ed altrettali forme di poesia rudimentale, che devono tenersi, nel maggior numero de' casi, come fondo comune ed antichissimo della tradizione latina....

Se la poesia popolare arrivò di rado all'elevazione, se poco s'alzò da quel suolo che l'aveva generata, per la verità delle sue rappresentazioni, quando fosse maggiormente studiata dai poeti, li obbligherebbe a tenersi più presso l'oggetto che essi vogliono rappresentare, a riprodur più fedelmente e più schiettamente la natura, a correggere maggiormente il volo, spesso vago ed in-

certo dell'immaginazione, a stringere in una forma più breve il pensiero che vogliono fermare e far vivo. Una qualità essenziale che manca spesso alla poesia colta è la sincerità. Una tale qualità è il pregio principale del maggior numero de' canti popolari. Convien trarne profitto. L'arte moderna avrà pure una parte del calore desiderabile, quando sia ritornata ad una espressione più semplice e più schietta del sentimento. Una parte del segreto per cui alcuni poeti greci riuscirono tanto grandi sta nell'aver cantato come avrebbe cantato il popolo, ma con maggior impeto e con un intendimento più elevato. Di questo segreto non parlano i consueti trattati di rettorica; ma deve prenderne nota una storia letteraria, per spiegarsi come, con pochi elementi, i poeti greci abbiano talora creato poemi immortali, mentre che molti poeti moderni, adoperando assai più mezzi, non fecero alcuna opera lodevole, e non riuscirono a destare alcun durevole entusiasmo.

ANGELO DE GUBERNATIS, *Storia Universale della Letteratura;* Milano, Hoepli, vol. III. (1883); pag. 11-23, 38-41, 43-44.

Origine delle Novelline popolari.

Queste novelle, queste favole sono esse originariamente europee?

E, se non lo sono, donde e quando vennero in Europa? E come si diffusero?

A queste domande si vuol rispondere con molta circospezione. Finchè non si compia l'opera del raccogliere in ogni più riposto angolo d'Europa, finchè i mitografi non facciano per un gran numero di favole quello che hanno fatto per alcune, un giudizio è per lo meno prematuro. È vero che quest'opera ferve dappertutto, ma quanto non siamo ancora lontani dal raggiungerne la fine! Tuttavia, i profondi studi del Benfey e del Müller permettono a chi si accosti con riguardosa prudenza a questo campo qualche parola che sia come un accenno alle risposte che, presto o tardi, dalla scienza si avranno. E, con la scorta de' due professori di Tubinga e di Oxford e di quanti prima e dopo di essi intesero al delicatissimo argomento, si può fin d'ora

affermare che codeste tradizioni, in generale, provengono più o meno direttamente dall'India.

Dico in generale, perchè tocco di tradizioni in complesso; delle quali un buon numero, per quanto si voglia esser larghi nell'accettare la provenienza indiana, convien ritenere come originarie di un dato luogo di Europa. Un prodotto indigeno, locale, bisogna ammetterlo, se non si vuol cadere nella esagerazione di un sistema che si condanna in altri. E con questo deve anche ammettersi che in tutta Europa esistano tradizioni somiglianti fra loro, e nate in più luoghi quasi ad un tempo od in tempi differenti: ignote l'una all'altra. Son queste le tradizioni di fatti ovvi, comuni, o non così difficili ad avvenire che non sieno avvenuti o non si sieno ripetuti anche conoscendosene di simili o di eguali. Sottostandosi alle medesime condizioni di vita e nelle medesime circostanze, un fatto si svolge in quel modo e non altrimenti.[1] — Questa riserva però mal si applicherebbe a quelle novelle, le quali come opera di fantasia e prodotto di fenomeni naturali non possono esser nate che in un punto solo, e sotto uno stesso cielo. Vi ha in queste ingenue narrazioni tali caratteri che dan loro un tipo spiccatamente orientale. Quelle Belle della stella d'oro, delle sette montagne d'oro, dei sette cedri; quelle Bianche come neve e rosse come sangue; quei pappagalli che raccontano novelle, quei cavalli alati, quelle vacche che filano, tutti quei mostri che rappresentano l'eterna lotta del male col bene, delle tenebre colla luce; e poi quegli uomini che intendono il linguaggio degli uccelli, e poi ancora quelle narrazioni che raccolgono nel mezzo altre novelle minori, dimostransi a prima giunta prodotti dell'Oriente, e più specialmente dell'India.

Molte delle nostre fiabe pertanto sono documento della parentela tra le razze indo-europee e tra i vari rampolli di codeste razze, documento che tanti secoli, tanti popoli e tante generazioni non hanno finora di-

---

[1] C. Darwin, nell'opera *L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto col sesso* (prima traduz. ital. ecc. di M. Lessona; Torino, Unione tip. edit., 1872), a pag. 537, parlando di certi usi, costumi e pratiche, scrive: " È sommamente improbabile che queste pratiche, che sono seguite da tante nazioni distinte, siano dovute alla tradizione da qualche sorgente comune. Indicano piuttosto la somiglianza intima della mente dell'uomo, a qualunque razza appartenga, nello stesso modo come gli usi quasi universali del ballare, del travestimento e del fare rozze pitture. "

strutto od attenuato, ma che anzi il volger dei tempi ha reso più solido e più duraturo. Fatto mirabile questo nella storia dell'Umanità; chè, mentre popoli interi sono quasi del tutto scomparsi, e nuovi popoli son cresciuti alla civiltà, e le fredde ali del tempo hanno fatto perdere persino la memoria delle geste più clamorose, queste novelline infantili vivono a testimoniare un'antichità fuor d'ogni calcolo remota. [1]

Varie ipotesi sono state messe innanzi per ispiegare il modo col quale tante tradizioni son giunte fino a noi. Credono alcuni ch'esse abbiano un origine comune nelle tribù ariane prima della loro emigrazione; altri invece le riguardano come fantasie orientali introdotte in Europa da pellegrini, da emissari, da crociati, ovvero dagli Arabi che governarono la Spagna e dai Tartari che ebbero lungo dominio sulla Russia. [2] Accennando alla prima di queste ipotesi, M. Beauvois chiede se per trovare la vera origine dei conti sia opportuno rimontare all'epoca in cui i nostri padri formarono una sola famiglia. [3] Io non so, risponde un egregio raccoglitore di novelle spagnuole; [4] ma tant'è: la lunghezza del tempo che corre da allora ad oggi, la tradizione, la universalità di certi racconti; tutto sembra procedere da un'origine comune di questi. Quando i popoli si divisero, ciascuno prese parte delle tradizioni esistenti; e queste, portate in differenti climi, presero forme diverse, fino a crearne di nuove per venire a metter capo in Grecia, emporio della civiltà antica.

Per accostarsi alla maggiore probabilità bisogna, secondo alcuni, ammettere tutt'e due le ipotesi, o meglio, accettare le opinioni degli uni e degli altri. Da una parte i germi, onde son nate queste favole o novelle che dir si vogliano, apparterrebbero al periodo che precesse la emigrazione degli Arii, [5] e dall'altra

---

[1] È notevole che, fra le tradizioni, le più originali son quelle de' fanciulli: le fiabe, le storielle, le canzonette di giuochi. L'anima infantile non sa o non s'attenta di modificare la tradizione; la quale passa perciò inalterata.

[2] RALSTON, *Russian Folk-Tales*. London, Smith, Elder and Co. 1873. Chap. 1. Introductory.

[3] BEAUVOIS, *Contes populaires de la Norwège, Finlandie et Bourgogne*. Paris, 1862. Introduction.

[4] FR. MASPONS Y LABRÓS, *Lo Rondallayre*; II série, pag. VIII.

[5] MAX MÜLLER a proposito della raccolta di *Popular Tales from the Norse* by GEORGE WEBBE DASENT.

parte molte di esse sarebbero state introdotte e diffuse in Europa coi libri indiani che le contengono e colla tradizione orale, anello intermedio tra i libri stessi e tra i libri e la tradizione orientale.

Se si esclude la prima ipotesi, pensa qualche mitografo, come potrà spiegarsi la tradizione di Amore e Psiche, di Ercole, di Alcmena, di Polifemo presso popoli come i Malesi, i Lapponi, i Samojedi, i Calmucchi? Come spiegare che del mito di Perseo si trova memoria presso le genti finniche?[1] e che il racconto erodoteo di colui che invola il tesoro di Rampsinite corre quasi colle stesse parole di Erodoto tra popoli digiuni affatto d'istruzione e di libri? È superfluo l'estendersi nelle prove di questo fatto. Chi conosce la storia dei libri indiani di novelle, a cominciare dal *Pantschatantra*, che è il più antico, con le sue versioni tanto orientali quanto occidentali, le amplificazioni, le riduzioni, le ricompilazioni;[2] seguendo nel popolo le novelle che esso racconta, potrà di leggieri confermarsi in questa opinione. A me, che la espongo, sia lecito di recare un esempio.

Raccontano le nostre donne che Giufà, lo sciocco leggendario a cui si attribuiscono tutte le scempiaggini tradizionali che il popolo ha bisogno di personificare in un uomo, una volta andò a ricorrere al giudice perchè le mosche osavano molestarlo. Il giudice, non sapendo che si fare, gli comandò che le uccidesse dovunque le vedeva. Intanto una mosca venne a posarsi sulla sua fronte, e Giufà, ubbidiente al comando, diede un pugno sì forte sulla testa del giudice, che gliela ruppe.[3]

---

1 GRÄSSE, *Märchenwelt*; Leipzig, 1868; pag. 208. — D'ANCONA, *La leggenda di Vergogna* ecc., pag. 106-111.

2 Per economia di spazio tralascio un cenno che avevo preparato di questi libri; il lettore però potrà consultare con profitto i lavori stranieri di Langlés, de Hammerle, Sacy, Loiseleur, Keller; e, tra i lavori italiani, il *Libro dei Sette Savi di Roma*, ediz. D'Ancona, ove si legge una dotta introduzione di questo Professore, e un ragionamento sopra *I Sette Savi* del *Tûti Nâmah di Nakhshabî* del prof. E. BROCKHAUS: *traduzione e giunte di* E. TEZA; le *Ricerche intorno al Libro di Sindibâd*, per DOM. COMPARETTI (Milano, coi tipi di Giuseppe Bernardoni, 1869, in fol.), sulle quali vedi l'opuscolo del C. DE PUYMAIGRE, *Le Livre de Sindibâd* (estr. dalla *Revue de l'Est*, Metz, Imp. Rousseau-Pallez, in 8), e *Il Volgarizzamento delle Favole di Valfredo, dette di Esopo, Testo di Lingua edito per cura di* GAETANO GHIVIZZANI, *con un Discorso intorno le origini della favola, la sua origine storica e i fonti dei volgarizzamenti italici* (Bologna, Romagnoli, 1866; Disp. LXXV della *Scelta di curiosità* ecc.), nel quale discorso sono esposte le idee di Sacy, Loiseleur-Deslongchamps e di altri.

3 Vedi nella mia raccolta la CXC, § 3.

Questo aneddoto, che è una capestreria qualunque, non si racconta in Sicilia soltanto.

In Toscana corre, suppergiù, nella medesima maniera. Invece di Giufà v'è una donnina; invece del giudice un gonfaloniere o commissario, che ci guadagna anche lui un bel colpo sulla fronte. [1] La Fontaine raccontò questa favoletta nell'*Ours et le jardinier*. Un secolo prima di lui, lo Straparola avea raccontato di uno sciocco, chiamato Fortunio, che stando a' servigi d'uno speziale di Ferrara, e dovendogli cacciare d'estate le mosche di sulla fronte calva, gli ci menò un colpo di pestello per ucciderne una importunissima. [2]

Ora, se prendiamo queste e altre versioni che di questa novellina sono state pubblicate, e ne cerchiamo la fonte, noi la troviamo appunto nel *Pantschatantra*. Quivi si racconta di un re che dormendo si facea vigilare da una sua scimmia favorita. Un'ape andò a posarsi sulla testa di lui, e la scimmia, che non sapea fare di meglio in quel momento, dato mano alla sciabola, uccise e l'ape e il re. — Una scena consimile si ripete in bocca di Buddha. Un legnaiuolo calvo era infastidito da una zanzara e chiamò suo figlio per liberarsene. Il figlio fu sollecito a prendere una scure, e dando con quella alla zanzara, spaccò in due la testa del padre.

Discorrendo di questa novellina, Max Müller tocca anche di una favola congenere, sebbene differente nella morale, di Fedro, [3] e pensa che molto probabilmente esistette a' tempi di Esopo qualche antico proverbio orientale, qualche dettato rustico, come questo: « Guardati dai tuoi amici, » o come quest'altro: « Ricordati del Re e dell'ape; » il quale si sarà spiegato colla favola del *Pantschatantra*. Così, risalendo indietro coi raffronti, nella novellina vivente si giunge a riconoscere un'origine indiana, e nella sciocchezza di Giufà un precetto di morale tanto antico quanto la morale stessa.

Questo esempio basterà a' lettori che cercano una prova della origine dianzi acccennata. Se poi se ne volesse uno d'un'antichità storica, potrebbe ricordarsi quello già citato dell'architetto ladro, nelle storie di Ero-

---

[1] IMBRIANI, *Novellaia fiorentina*, III, e variante.
[2] Notte XIII, fasc. 3.
[3] MAX MÜLLER, loc. cit.

doto. Rampsinite, re d'Egitto, fece costruire nel suo palazzo un edificio di marmo per custodirvi il suo tesoro; ma l'architetto fece le cose in modo che si poteva, senza che altri se ne avvedesse, levare e porre una pietra, la quale dava adito per una stretta apertura alla stanza del tesoro;[1] e poi, venuto a morte, rivelò il segreto ai due figli suoi, che ben presto ne approfittarono. Il re vedendo scemare il tesoro, senza saper come ciò potesse essere, cinse i vasi che lo contenevano con morse di ferro, nelle quali incappò il maggiore dei due giovani. Se non che, il minore, avendo ucciso il fratello e portatosi via la testa, il re rimase colla curiosità di sapere chi fossero gli audaci rapitori. « Onde ordinò che questo morto decapitato fusse impeso, e posevi guardatori che avessero mente a chiunque passasse: e se alcuno piangesse o menasse tristizia, fusse preso e condotto a lui. Ora la madre di questo e dell'altro che campato era, minacciò al vivo figliuolo che non gli rapportando il corpo dell'altro che ucciso aveva, al Re lo accuserebbe; il che promesse lui di fare; nè questo solamente, ma di piangere ancora il morto germano alla presenza di coloro che stavano alla guardia; e preso che ebbe due asini con otri di vino passò per la strada, ove erano le forche. E avendo acconciato uno degli otri in maniera che a sua posta si disciogliesse, come fu avanti ai guardiani fece l'otre cadere d'uno degli asini, e aprirsi l'altro in modo che da due otri a un tratto si spargeva il vino. Esso mostrandosi di ciò dolente, si batteva il viso chiamando sè tapino e doloroso, sì come non sapesse a qual asino pria dovesse andare. I guardiani tutti quanti co' vasi in mano, corrono al vino che si versava, e ridendo cominciarono a bere; ed esso più di ciò mostrandosi adirato diceva loro villania: ond'essi consolandolo l'aiutarono a racconciar gli asini, e riposto il vino de' due otri in uno, e sopravanzandovene molto ancora, disse voler bere con loro quello avanzo. E postisi a sedere, poichè ebber bevuto quello, poser mano ad un altro degli otri, e bevendo quei guardiani e non lui, si addormentarono imbriachi. Onde esso tutti li rase alla guancia sinistra, e quella medesima notte riportò alla madre il morto corpo di suo fratello. » Poichè il re seppe questo, mise in campo al-

[1] In una novellina inedita piemontese, il ladro sottrae il pane dal forno per mezzo di un'apertura da lui praticata dalla strada.

tro stratagemma per veder di conoscere l'astuto ladro, ed anche questo riuscendogli vano, promise per pubblico editto un dono a costui; il quale, manifestatosi, venne in istima del Re.[1]

Tralascio per brevità le molte versioni di questo racconto; il quale pur si trova nelle Storie di Pausania[2] e nel libro che va col titolo di *Somadeva.*[3] Il prof. D'Ancona nel suo *Libro dei sette Savi* diede la storia bibliografica di esso, e lo accompagnò dall'Oriente all'Occidente fino al Bandello, che si attenne strettamente alla versione erodotea.[4] Noto bensì che questo racconto è de' più diffusi nella tradizione orale. I signori Köhler e Liebrecht hanno fatto conoscere questi riscontri popolari, de' quali altri sono tedeschi, altri danesi, altri turchi della Siberia meridionale, ecc.[5] Una *fola* bolognese col titolo *d' Lira e d' mèzalira*[6] è venuta testè ad accrescere la messe delle versioni; due conti siciliani, l'uno di Caltanisetta, l'altro di Salaparuta, provano la novella popolarissima anche tra noi.[7] Nella versione di Caltanisetta due furbi, di nome Imbroglia e Sbroglia, s'accordano col capo maestro del re, e si fanno svelare da lui quale del magazzino testè fabbricato sia la pietra onde si possa penetrare nel regio tesoro. Vi entrano più volte, e vi rubano fino a un gallo d'oro coi torchi accesi messivi per vigilanza. Il Re scopre per un suo ambasciatore il luogo dell'entrata, facendo come nella versione del *Dolopathos*[8] la prova del fuoco e del fumo, e ordina si collochi in vicinanza del buco d'entrata una caldaia di pece bollente, come si legge nella novella del *Pecorone.*[9] Entra il primo

---

1 Erodoto, *Storie,* II, 21. Traduz. del Boiardo.

2 Gli architetti escono coi nomi greci di Agamede e Trofonio, e rubano il tesoro di Trio. Cfr. Pausania, IX, 3.

3 Cfr. *Somadeva,* lib. X, la novella *Ghata e Karpara.*

4 Bandello, I, XXV: *Mirabile astuzia usata da un ladro rubando ed ingannando il re d'Egitto.* Vedi D'Ancona, Op. cit., *Osservazioni alle Novelle* (del *Libro dei Sette Savi di Roma*), nov. V, pag. 108-111.

5 Vedi un articolo del Köhler nel Benfey's *Orient und Occident,* II, 303, un altro del Liebrecht nelle *Göttingische gelehrte Anzeigen* del 1872, pag. 1509, a proposito dell'opera: *Die Sprachen der turckischen Stämme Sud-Sibiriens* ecc. von D. W. Radloff: I *Abtheilung. Proben der Volksliteratur* (S. Petersburg, 1872), pag. 193: *Der Dieb;* ed un altro articolo nel *Jahrbuch für rom. und engl. Literatur,* XI, 386.

6 C. Coronedi-Berti, *Novelle pop. bologn.,* n. II.

7 Come si può vedere dal vol III, pag. 218, della mia raccolta, se ne trova anche una versione in Cianciana col titolo *Lu figliu di lu mastru d'ascia.*

8 *Dolopathos,* pag. 183.

9 Giorn. IX, nov. I.

ladro e vi rimane morto; il compagno, ad impedire che il morto venga riconosciuto, gli taglia la testa. Il decapitato corpo è menato per la città, argomentandosi così il Re di scoprirne i parenti. Pianse la sorella, ma il marito di lei fu sollecito a tagliarsi un dito, sicchè si credette che la moglie piangesse per questo. — Nella versione di Salaparuta, i ladri son due muratori, padre e figlio. Il padre, dopo aver rubato più volte nel tesoro reale, un bel giorno cade nella pece e, decapitato dal figlio, ne viene condotto dalle regie guardie il cadavere in piazza, e, piangendo la moglie, il figliuolo si mozza le dita. Riuscita a vuoto questa prova, il corpo viene esposto a lato del palazzo del re, guardiani nove soldati. Allora l'astuto figliuolo, con una mula carica di vino oppiato, di notte ubbriaca le guardie e porta via il cadavere, che va a seppellire. Un editto promette un premio a chi troverà il cadavere: questo è trovato, e la sera novamente e con nuove arti involato e riseppellito, come accade anche la sera appresso; finchè il giovine, indotto per promesse a svelarsi, presentasi al re, e, premio di sua astuzia e audacia, ne ha in moglie la figliuola.[1]

Una novella pertanto, scritta circa ventiquattro secoli fa, l'abbiamo ancora nel sec. XIX, senza notabili cambiamenti, ma solo con quelle leggiere variazioni di circostanze che nelle novelle anche d'uno stesso comune raramente mancano. Or se si pensi che Erodoto, quattro secoli e mezzo prima dell'èra volgare, non scriveva che quel che aveva visto e più ancora quel che aveva udito; che molti de' fatti da lui raccontati correvano tradizionali,[2] si potrà agevolmente vedere se e quanto remota sia l'antichità delle novelle. Altra prova di antichità risulta dalla natura di alcune di esse, le quali, così come sono, non dànno nulla a dubitare che

---

1 Vedi nella mia raccolta i nn. CLIX e CLX.

2 Tra le leggende popolari accolte da Erodoto nelle sue storie sono quelle di Gige e Candaulo (Lib. I), della Gioventù di Ciro (ivi), di Creso (I, 34, 53, 86 ecc.), del falso Smerdi (III, 68-79), d'Intafermo e sua moglie (III, 119), del medico Democede (III, 127-137), d'Orete (III, 68-79), di Siloson (III, 139-149) e di Zopiro (III, 153-160). Vi hanno ancora miti antichi diventati racconti romanzeschi, come i viaggi di Rampsinite agli inferni (II, 122), (Cfr. questo mito in CREUZER, III), l'incesto di Micerino, gli amori della figlia di Cheops, che costruisce una piramide coi doni de' suoi amanti (II, 122). Vedi A. CHASSANG, *Histoire du Roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*. II éd.; Paris, Didier, 1862; chap. I, § II.

sieno produzioni di popoli primitivi. Nella sua infanzia un popolo non racconta ma favoleggia; il racconto nasce nella civiltà, quando cioè vi hanno fatti da ricordare. La novella, la favola, sono un prodotto di natura ancora vergine in vergine età. Mancando un passato si crea, si dà vita ad esseri immaginari, si dà loro passioni e istinti che trovano riscontro nelle passioni e negl'istinti del popolo che ebbe bisogno di crearsi quel passato. E di qui nasce che la novella del misterioso Egitto o della sacra India diventa racconto in mano ad Erodoto, e le favole indiane passando come cosa nuova per mezzo del *Pantschatantra* in Persia, in Grecia, giunte in Roma diventano opera di imitazione, e prendono veste di racconto quando Fedro vuol presentarne qualcuna a modo suo. Altro e non dubbio carattere d'antichità è il ricordo di giganti, di draghi, di serpenti, di antropofaghi e di altri esseri consimili, i quali ci richiamano quasi sempre a miti antichi e segnatamente ellenici.

La dimostrazione della maniera onde in tempi meno lontani codeste novelle passarono, in parte, in Europa, — ciò che forma la seconda delle opinioni dianzi esposte, — ci viene fatta dal prof. Benfey. « Il passaggio delle novelle indiane verso l'Occidente (scrive R. Köhler quasi colle stesse parole di T. Benfey[1]) cominciò specialmente per la conoscenza che i popoli maomettani andarono acquistando delle Indie. Ma già prima, la letteratura indiana si era quasi trapiantata nell'Occidente; e l'influsso spirituale delle Indie sull'Occidente non istà solo nelle comunicazioni orali. Ciò si rileva dalla importante scoperta fatta anni sono da Félix Liebrecht, secondo la quale il romanzo greco di *Barlaam e Josaphat*, scritto nel VI o nel VII secolo, avrebbe per base la leggenda indiana di Buddha.[2] Ma col sec. X, mercè i continui assalti e le continue conquiste dei popoli maomettani nelle Indie, si cominciò ad avere una conoscenza più profonda degl'Indiani; i loro racconti vennero tradotti in persiano, in arabo, e una

---

[1] Vedi *Pantschatantra: fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen.* 2 Th.; Leipzig, 1859.

[2] *Die Quellen des Barlaam und Josaphat*, nel *Jahrbuch f. rom. u. engl. Liter.*, II, 314. Di questa scoperta del dotto tedesco fece cenno MAX MÜLLER in una lettera pubblicata nella *Contemporary Review* del luglio 1870; ed il LITTRÉ, negli *Études sur les Barbares et le Moyen âge* (Troisième édit.; Paris, Didier, 1874). VI: *Poèmes d'aventures.*

parte si divulgò rapidamente nei regni maomettani del-
l'Asia, dell'Africa e dell'Europa; onde per mezzo del
continuato contatto dei suddetti regni coi popoli cristia-
ni, codeste novelle si diffusero anche tra' popoli cristiani
dell'Occidente. In più gran numero le novelle indiane
si erano anche prima estese verso le terre dell'Occidente
e nel nord delle Indie. Per mezzo della letteratura
buddhistica, che contiene molte favole, parabole, leg-
gende, racconti, le novelle indiane penetrarono sin dal
primo secolo a. C. in Cina e più tardi nel Tibet. Dal
Tibet vennero finalmente col buddhismo ai Mongoli,
che tradussero nella loro lingua i racconti indiani. I
Mongoli regnarono quasi dugent'anni in Europa, e apri-
rono anche la strada verso l'Europa a siffatte novelle.
Così, da una parte furono i popoli maomettani, dall'altra
i buddhisti, coloro che propagarono le novelle indiane.
Per la loro intrinseca eccellenza, sembra aver esse
assorbito quanto di simile esisteva presso i popoli ai
quali pervennero: poche soltanto si son conservate nella
lor forma primitiva; poichè la trasformazione che queste
novelle hanno subito, soprattutto in bocca del popolo,
prescindendo dalla impronta nazionale da esse acqui-
stata, è evidentemente (mi servo anche qui delle pa-
role del Benfey) quasi solo una vaga mescolanza,
regolarmente presentata, di forme, di motivi e di ac-
cidenti già in origine divisi. Ed appunto a questo
vanno esse debitrici di un'abbondanza che è solo ap-
parente; giacchè nel fatto la gran massa delle novelle,
specialmente europee, si riduce a un numero tutt'altro
che considerevole di forme primitive, le quali con mag-
giore o minore fortuna, per attività nazionale o indi-
viduale, si son moltiplicate. I veicoli letterari forma-
rono principalmente il libro persiano dei racconti del
pappagallo, opere arabiche e molto probabilmente giu-
daiche; oltre di ciò vi è, soprattutto nei paesi slavi, la
tradizione orale. Nella letteratura europea le Novelle si
presentano col Boccaccio,[1] le Fiabe con lo Straparola.
Dalla letteratura passarono nel popolo; da questo,

---

[1] Consulta, sulle fonti del *Decamerone:* Du Méril, *Sources du Decamerone*, nella *Hist. de la Poésie scandin.*; M. Landau, *Die Quellen des Decamerone* (Wien, 1859), a cui fanno séguito i recentissimi *Beiträge zur Geschichte der Italienischen Novellen* (Wien, Romer, 1875) dello stesso autore.

Eppure, non è molto, il prof. Settembrini si lasciava sfuggire questa inconsulta sentenza: "Quando io odo a dire che la critica

trasformate di nuovo, nella letteratura; e quindi daccapo nel popolo, e così via via. [1]

Qualche parte di questa teoria forse non si sottrae del tutto agli appunti di coloro che non vedono di buon occhio tanti minuti particolari con tanta franchezza assegnati e seguiti; onde ad alcuno pare in certa guisa compromessa. Ma comunque sia, essa merita la considerazione de' dotti. Nelle tradizioni slave poi vuol esser tenuto conto della parte che vi è passata dal mezzogiorno bizantino ed ellenico; e così potrebbe spiegarsi la perfetta somiglianza esistente fra certe novelle calabro-sicule, dominate da influssi ellenici.

Conseguenza del lavorio lungo, continuo, dianzi notato, sono le infinite varianti di un racconto nelle varie contrade di Europa, ne' vari paesi d'una stessa contrada, nei vari comuni d'uno stesso paese; opera non del caso nè del capriccio, ma dello stato morale, dello sviluppo storico del pensiero che li informa, e delle condizioni del clima e del suolo alle quali tante tradizioni sottostanno. Da bocca a bocca, da penna a penna, le circostanze che prima erano o doveano essere in una novella sparirono, ed altre se ne sono intruse ove prima non esistevano. I fatti accessori son divenuti principali, i secondari hanno acquistate nuove circostanze; e nuovi personaggi si sono aggiunti agli antichi già scomparsi o messi nell'ombra. Esuberanza di sentimento o di fantasia in alcuni narratori, fecondità d'immaginazione o d'intelletto in altri hanno parte, più o meno, a questo processo psicologico; moventi principali le diverse tempere degli uomini, i differenti aspetti del cielo, le varietà di una natura magnifica, paurosa, terribile e pur sempre sublime. Ma, ciò nondimeno, il fondo della novella rimane lo stesso; i protagonisti son sempre lì a reggere le fila del dramma, e il racconto, attraverso le aggiunte, le interpolazioni, le amplificazioni, lascia scoprire il tipo primitivo. La tradizione è unica ma varia, mobile, multiforme come il mare, che, lo stesso in fondo, si presenta a ondate ora crespe, ora lisce,

---

storica ha scoperto che la massima parte delle novelle del *Decamerone* sono vecchi racconti francesi che si leggono nei *Fabliaux*, io credo che questa sia critica da femminette e che non ha scoperto nulla.„ *Il Novellino di* Masuccio Salernitano *restituito alla sua antica lezione da* Luigi Settembrini. Napoli, Morano, 1874; pag. xxviii.

[1] R. Köhler, *Ueber die europäischen Volksmärchen* ecc., pag. 189-190. *Weimarische Beiträge.*

ora lucenti, cambiantisi sempre per forma ed anche per colore. In ogni luogo la tradizione è divenuta paesana dimenticando la sua patria primitiva; ogni antica memoria si è dileguata, e qualunque narratore, dotto o indotto, la ripete come avvenuta nel suo paese, e, trattandosi di fatti non inverisimili, in persona del tale o del tal altro, al tal tempo e con quelle tali circostanze. Ogni popolo ha i suoi personaggi favoriti nei quali individualizza cento storielle di sciocchezze, di furberie, di astuzie, di religiosità, di divozione, che, avvenute in un luogo, o non avvenute mai, presero qua e là sviluppo e ferma stanza.[1] Però questi personaggi, differenti nei nomi, si somigliano nella natura, perchè informati a un medesimo tipo. Quando noi Siciliani citiamo i nomi di quel *Giufà*, che un proverbio ci ricorda sempre come uno che ne fece di tutti i colori,[2] di *Ferrazzano*, che molti affermano di aver visto fino a ieri; quando i Napoletani ricordano col *Pentamerone* il loro *Vardiello*, e i Greci di Terra d'Otranto *Trianniscia*, e i Toscani *Giucca*, e i Veneziani *El mato*, e i Tirolesi *Turlulù*, e i Lombardi *Meneghino*, e i Bolognesi con altri italiani *Bertoldo* e *Bertoldino*, e i Piemontesi *Simonëtt*, e i Catalani *Benoyt*, e i Greci *Bakalà*, ecc.:[3] tutti, e Siciliani, e Napoletani, e Toscani, e Veneziani, e Lombardi, e Piemontesi, e Spagnuoli, e Greci, ecc., non ricordiamo se non i differenti nomi di due stesse personalità, raffazzonate sul tipo dello sciocco e dello scaltro indiano.[4] Guardiamoci dunque dal restringere nei confini d'un tempo e di un luogo un personaggio e un racconto che può esser d'altri tempi e d'altri luoghi. Niente è tanto difficile a determinare, quanto la patria, il battesimo e la paternità delle tradizioni in Europa, perchè niente han reso più

---

[1] Questo principio vuol essere applicato non solo alle novelline, ma anche alle epopee.

[2] *Nni fici quantu Giufà!*

[3] Vedi a questo proposito le belle osservazioni del D'ANCONA, *La Leggenda di S. Albano*, ecc. pag. 24-26, e *La Leggenda di Vergogna e la Leggenda di Giuda*; e del COMPARETTI, *Edipo o la Mitologia comparata*, pag. 89.

[4] Nel 1865, il De Gubernatis, nella *Civiltà italiana*, era il primo ad aprire in Italia questo genere di raffronti, con la novella dello *Sciocco* (Vedi nella mia raccolta, vol. III, 376). Egli stesso, nel 1861, in appendice a un giornale politico piemontese, *L'Italia*, che visse pochi mesi, pubblicava la novellina de' *Sette Frati e sette Cavalieri*, la *Visita di Domeneddio mendicante al povero ed al ricco*, e qualche altra tradizione novellistica.

infido di questo le versioni di una medesima tradizione date da leggendari vecchi e da novellatori nuovi.

GIUSEPPE PITRÈ, *Fiabe, Novelle e Racconti popolari siciliani*; Palermo, Pedone-Lauriel, 1875; vol. I, pag. LXVII-LXXXIV.

L'Epopea e le sue Origini.

Si potrebbero dare dell'epopea non so quante pompose e sottili definizioni; ma chi si contenti della semplice realtà, e trovi di respirar meglio all'aria pura che tra le nebbie dei sistemi, non mi biasimerà forse di preferirne una molto piana e pedestre, dicendo che cade sotto questa denominazione ogni narrazione poetica di cose memorabili. E già le due ultime parole contengono una limitazione da intendere discretamente. Nessun atto della vita, per umile che sia, è escluso dall'epopea; che anzi, compiacendosi essa di un'esposizione larga e compiuta, abbonda solitamente di particolari del viver comune e giornaliero; sennonchè a questi, come in generale a ogni cosa che nell'epopea non si sollevi da terra, si dà luogo solo in quanto servan di contorno a un assunto elevato e grandioso. Allorchè cotali elementi prevalgano, avremo qualcosa che potrà anche derivare dall'epopea, ma che di sicuro non sarà più l'epopea.

Nell'espressione, *narrazione poetica*, di cui mi son valso, l'epiteto vuol essere preso in tutta la sua forza. Allora ci dirà che non dovremo cercare l'epopea dovunque s'abbia, vestita di forme ritmiche, la narrazione di fatti memorabili. Conviene che l'elemento poetico sia connaturato colla materia stessa, e vi si agiti come la vita in un corpo animato; non dev'essere già un abito indossato, e da poter lasciare liberamente, quando così piaccia. Però riconosciamo l'epopea, non solo spogliata del ritmo, ma altresì disseccata e ridotta a un pugno di cenere, quale bene spesso l'incontriamo dentro alle cronache.

Una combinazione siffatta di racconto e poesia non si origina, beninteso, da un connubio giudicato opportuno, e però deliberatamente conchiuso. Essa, come tutte quante le condizioni e i caratteri dell'epopea, è sem-

plice effetto della natura del suolo e dell'ambiente, dove la gran pianta germina e vien crescendo.

Dire che l'epopea potè nascere solo in tempi remotissimi, anteriori d'assai alle età storiche, è ripetere una verità oramai ovvia per chiunque abbia esaminato un po' addentro la questione. Le credute eccezioni si manifestano ogni giorno più come solo apparenti. Anche i più antichi tra i monumenti pervenuti a noi, nonostante che in parte spettino tuttavia ad età preistoriche, rivelano in modo non dubbio un passato lunghissimo, del quale non è possibile scorgere il principio. Ogni cominciamento sfugge alla debolezza delle nostre facoltà visive, quand'anche si produca sotto i nostri propri occhi; figuriamoci poi allorchè avviene a distanza enorme ed in mezzo alle tenebre! Una vegetazione di secoli e secoli deve essersi succeduta, prima che la roccia nuda d'un tempo, frantumata e coperta di terra, possa somministrare alimento ad un albero, che resista vittorioso alle bufere, e si mostri maestoso ai lontani.

Ma se i princìpi sono così remoti, l'esistenza si prolunga poi al di là d'ogni credere. La natura, salvo il caso affatto eccezionale di veri cataclismi, non conosce μινυνθάδιοι; quanto s'è prodotto una volta non perisce altrimenti che trasformandosi. Così l'epopea è tramandata giù giù dall'età che la vide nascere alle successive; le quali in tal modo si trovano possedere per trasmissione ciò che in nessuna maniera avrebber potuto esse generare. E non ci facciamo illusioni: gli è appunto ad età epiche per eredità, non per virtù loro propria, che appartengono anche i prodotti da noi riguardati come primitivi.

Le origini e le prime fasi dell'epopea si sottraggono dunque all'osservazione diretta. Ed eccole abbandonate di necessità in balìa dell'induzione, la quale, al solito, non manca neppur qui di dar luogo ad opinioni disparate. Sicuramente lo spazio aperto ad ogni fantasticheria scemerà a poco a poco di estensione; le ricostruzioni paleontologiche, ancorchè fondate su lievissime tracce, diventeranno col tempo meno incerte; tuttavia, chi temesse uno sfolgoreggiare così pieno della verità da togliere un giorno ogni possibilità di disputa, può rassicurarsi: anche ai nostri figli e nipoti resterà di che accapigliarsi fin che n'abbian voglia!

Per parte mia, provo una certa ripugnanza ad oc-

cuparmi di un problema, tale da non permetter per adesso che costruzioni provvisorie, destinate forse ad esser buttate a terra domani da coloro stessi che le hanno erette faticosamente quest'oggi. E nondimeno, su questa ripugnanza la vince il bisogno di manifestare, siano quali si vogliano, le mie idee, poco d'accordo con quelle che hanno attualmente il vento in poppa.

L'opinione più in favore tra gli scenziati che si occupano adesso della materia, è questa senza dubbio: che le origini dell'epopea siano mitiche, ossia che i fatti sui quali l'epopea primitivamente si fonda, si riducano, in ultima analisi, a mere espressioni simboliche di fenomeni della natura. Ed anche alcuni, che propriamente non accettano in tutto cotal modo di vedere, e che, per esempio, nella guerra di Troia scorgono qualcosa di ben diverso dalla tanto decantata lotta del sole e della nube, della luce e delle tenebre, ritornano poi per una via traversa al medesimo ovile, ammettendo che l'eroe, almeno nel massimo numero dei casi, non sia altro che un dio decaduto; quindi ancora, risalendo più addietro, una personificazione del fenomeno naturale, o, per meglio dire, delle forze misteriose da cui il fenomeno è prodotto. Ma chi dice eroe, dice epopea; l'uno è l'attore, l'altra l'azione; ed un eroe senza azione, un'azione epica senza eroe, sono inconcepibili del pari. Però, quando si vede nell'eroe un dio umanato, bisogna ben riconoscere, in origine, anche nella leggenda epica nulla più e nulla meno che un mito. Solo in età assai tarde, allorchè la significazione primitiva si sia smarrita del tutto, sarà possibile che, per via d'attrazione e imitazione, accanto all'eroe-dio si venga a collocare l'eroe-uomo; accanto all'epopea mitica si produca l'epopea umana.

Certo non può passarmi per la mente l'idea di mettere in dubbio il processo, per cui, dopo esser venuti dalla concezione confusa e involuta delle forze della natura alle personificazioni divine, si scenda da queste ai semplici eroi. Ma mi permetto di pensare che, quando ha luogo la seconda metamorfosi, il concetto dell'eroe-uomo esista da gran tempo, e con esso possa pure esistere un'epopea umana, indipendente affatto da ogni origine mitica. E in verità, per giungere all'eroe partendo dall'uomo, c'è troppo manifestamente da fare

assai meno strada che per arrivarci dal fenomeno naturale; però non capisco come, se s'attribuisce, ed a ragione, alla mente umana la capacità di percorrere la via lunga e torta, si pretenda poi ch'essa non possa tener l'altra, breve e diritta, che le si apre proprio dinanzi. Per creare l'eroe basta ingrandire le proporzioni dell'uomo; e l'ingrandimento, nonchè esser qualcosa di arduo, si produce di necessità ogni qualvolta l'immagine si consideri a distanza. Sotto questo rispetto la visione fantastica e la corporea vengono ad esser rette da una legge opposta; o, se si vuole, si produce nella prima in misura singolarissima il fenomeno dell'irradiazione. Ciò è tanto vero, che la creazione degli eroi per un procedimento siffatto non cessa nemmeno nelle età storiche e ragionatrici, nel pieno meriggio della civiltà e sotto gli occhi stessi della critica; solo, i prodotti, come frutti messi fuori dall'albero ad autunno inoltrato, non riescono allora a raggiungere il medesimo grado di maturità, e in cambio di *eroi*, si chiamano *uomini grandi*.

Del resto, può essere che l'eroe creato per via di accrescimento rimanga qualcosa di meno augusto dell'eroe di origine divina fino a che quest'ultimo non sia sceso a frammischiarsi familiarmente con lui. Dico, può essere; giacchè mi parrebbe gran presunzione e avventatezza il pretender di misurare con precisione, di quanti diametri potessero ingrandire gli oggetti le lenti che avevan dinanzi agli occhi le fantasie giovanili dell'umanità. E poi, l'accrescimento è da concepire nei primordi come graduale in ciascun caso; sol più tardi, quando la metamorfosi lenta s'era già avuta in un gran numero di esemplari ed entrava così in giuoco una potente forza attrattiva e impulsiva, essa potè anche prodursi pressochè repentinamente. L'esistenza di modelli grandiosi, conseguiti a forza di progressi minimi e dopo una faticosissima elaborazione, eleva d'assai le concezioni di chiunque li abbia presenti al pensiero.

Qui vorrei anche tener conto di una speciale efficacia accrescitiva, che gli Dei potettero esercitare senza mutar di natura, prima della loro degenerazione in eroi. L'uomo delle età primitive si vede in ogni parte circondato da esseri divini; il cielo non s'è ancora per lui staccato dalla terra, ed uomini e Dei vivono in

perpetuo commercio. Una tal convivenza è atta essa pure a innalzare di molto il concetto del semplice mortale, soprattutto nelle memorie delle età successive e già sulla via della coltura, le quali non l'ammettono più per sè medesime, ma pur la ricordano come un privilegio dei tempi trascorsi. Secoli e secoli dopo che si nega fede ai miracoli attuali, si continua a credere ai remoti. Ed eccoci così all'idea d'un passato diverso assai dal presente; nel quale la razza umana fosse ben altrimenti cara agli Dei, e dotata di forze incomparabilmente maggiori. Anche solo il sentimento doloroso dell'attuale impotenza basta a generare il fantasma di una perfezione perduta. Qui poi la fantasia non aveva nemmeno bisogno di creare propriamente: bastava che ricordasse.

Si badi altresì che il mito non si concepisce nemmeno dagli avversari come materia acconcia d'epopea, se non quando cessi d'esser mito. Tutte le *Teogonie*, le *Gigantomachie* e altra roba consimile, appartengono ad età posteriori ai monumenti dell'epopea umana, e dànno sospetto fondatissimo che senza di questa non sarebber neppure esistite. Gli Dei hanno pertanto bisogno del soccorso degli uomini, anzi, più spesso devono farsi uomini addirittura, per acquistar l'attitudine a diventare eroi di epopea. Ma poichè dunque l'epopea ci si manifesta schiettamente umana di natura, o non parrebbe di star meglio nel verosimile, se la si ritenesse tale anche di origine, e se, per le età primitive, invece di parlare di un'epopea mitica, ci si contentasse di discorrere di elementi mitici dell'epopea? Di questi, dato l'antropomorfismo, ne dovevan di necessità penetrare in gran copia; e nessuno davvero pensa a metterne in dubbio, nonchè la presenza, l'importanza e l'efficacia. Ma la questione sta nel decidere, se s'abbia a ritenere divino, oppure umano, il nucleo centrale; se sian discesi sulla terra gli Dei, o se gli uomini si siano sollevati verso il cielo.

Questo è il luogo di chiedere, quale tra le azioni principali di un'epopea si sia potuta davvero identificare con un mito. Parlo di azioni principali, ed escludo gli episodi, perchè in questi ultimi, appunto per la ragione ora detta, sarebbe invece strano che elementi mitici non se ne avessero a trovare. E quando dico « davvero, » intendo, con argomenti che possano generare

persuasione in chiunque abbia conoscenza del soggetto e abitudine di raziocinio; non già per via delle ragioni teologiche di cui è troppo solita appagarsi la setta, spesso meravigliosamente dommatica, di certuni, che, essendosi accomodati sul naso un par d'occhiali colorati, vedono colorata ogni cosa. Per essi — si dica se esagero — un gatto non può rincorrere un topo, senza rappresentare evidentemente la gran lotta della luce e delle tenebre. Ma i ragionatori positivi inclinano sempre più a ritrovare nelle epopee esistenti ciò appunto che esse dicono di darci: guerre e lotte tra uomini, non mere rappresentazioni simboliche. Andiamo un passo più in là: mettiamo anche la teorica in accordo coi fatti accertati.

In che maniera poi i nostri antichi progenitori dovessero avere la mente così piena, come la si vuol supporre, delle immagini di alcuni pochi fenomeni naturali, è cosa che mal riesco ad intendere, e che molti altri non intenderanno meglio di me. Intenderei, data l'ipotesi di un Adamo qualunque, piantato d'improvviso, ignorante bensì, ma nel pieno possesso delle sue facoltà, a vivere e guardarsi d'attorno sulla terra in un'età non di troppo anteriore a quella cui ci si deve riportare. Sennonchè pochi, credo, vorranno sottoscrivere scientemente ad idee siffatte. I più inclineranno a considerar l'uomo, anche quale noi lo conosciamo nel passato per noi più remoto, come l'erede di una serie innumerevole di generazioni; come il prodotto di un'elaborazione ben lenta. E in tal caso il levarsi e il tramontar del sole, il coprirsi del cielo di nubi e il successivo riapparir del sereno, eran fatti troppo abituali, perchè potessero destare lo stupore, che i mitologi immaginano. Un moto di affetti, di timori, di speranze, ignoti a noi, che abbiamo meglio imparato a conoscere la natura, lo dovevan suscitare; ma minore d'assai di quel che si pr[illegible]enda. Lo studio delle condizioni di certe popolazioni selvagge può aiutarci a rientrare qui nei giusti confini. Dai quali taluni ebbero ad uscire per non avere abbastanza considerato che gl'inni religiosi non ci rappresentan tutta la vita intellettuale d'un popolo, e per certi rispetti sono documenti molto pericolosi. Dio sa quale idea ci faremmo dell'età omerica, se, invece dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, possedessimo i canti che s'innalzavano allora agli Dei! Ed anche bi-

sogna ben riconoscere che molti miti concernenti fenomeni naturali trassero semplicemente l'origine dal linguaggio figurato usato a rappresentarli, oppure, che in molti casi fa presso a poco il medesimo, furono un ingenuo tentativo di spiegazione. Si tratta dunque per lo più di qualcosa di tranquillo, che prende nella fantasia un posto, considerevole di sicuro, ma non preponderante, e tale da lasciar sempre luogo quanto si vuole ad altre concezioni, e soprattutto, affermiamolo ben forte, alle preoccupazioni terrene.

E che il posto fosse da queste occupato davvero, ce lo dicono i miti medesimi. Prima che il succedersi della notte e del giorno, dell'inverno e della primavera, della siccità e della pioggia si concepissero come una guerra, convien bene che le guerre abbiano avuto una parte assai considerevole nella vita umana. Nè il sole, o il dio solare, che dir si voglia, poteva concepirsi come un prode, debellatore di eserciti, conquistatore di città, liberatore di spose tenute prigioniere da odiosi nemici, se prodi, debellatori di eserciti veri, conquistatori di vere città, liberatori di spose d'ossa e di polpe tenute realmente in prigionìa, non si fossero avuti sulla terra. Quindi il concetto dell'eroe-uomo deve anche per questo rispetto aver preceduto quello dell'eroe divino. Abbiamo così una conferma di ciò che parve ragionevole conchiudere anche per altra via. Alla maniera stessa che non vede miti solari dappertutto se non chi abbia la mente ben piena di miti siffatti, non avrà potuto vedere guerre ed eroi nei fenomeni della natura, che hanno con essi un'analogia così remota, se non chi avesse la fantasia tutta popolata di concezioni di questo genere. Ma se i miti incarnati in immagini guerresche non possono esser creazione che di una razza guerriera, subito s'impone un'altra conseguenza. Bisognerebbe andar contro alla ragione e a tutte le analogie per ammettere che una razza cotale, vivamente fantastica, come i miti stessi ci attestano, potesse non conservare nella mente e non ridestare con particolare compiacenza i ricordi delle imprese passate e le immagini dei capi, che, primi in prodezza, dispregiatori del pericolo e della morte, l'avevan condotta sitibonda agli entusiasmi della battaglia e all'ebbrezza del trionfo.

Sicchè, avanti di poter esser fornita dal cielo, la

materia epica esisteva già sulla terra, non solo nei fatti, ma altresì come oggetto del pensiero e dell'immaginazione. Il mito è dunque esso medesimo un riflesso di concezioni adatte a produrre l'epopea, e che in realtà, indipendentemente da ogni intromissione celeste, diedero nascimento a poemi e canti senza fine. Anzi, bisogna dire di più: non c'è, in fondo, per l'epica altra materia che questa. La minima deduzione che da ciò si possa cavare, sarà dunque che l'ipotesi dell'origine mitica è per lo meno superflua. Ma chi consideri poi che essa ci obbliga ad un giro e rigiro viziosissimo, e ci fa salire tra le nubi perchè da ultimo ci abbiamo a ritrovare precisamente colà donde eravamo partiti, inclinerà ad andare un poco più oltre, e a dichiararla contraria all'ordine naturale delle cose.

Ciò che qui si dice, appar vero anche sotto altri riguardi. Tra un vero mito, sia pure nella sua espressione più ampia, e l'epopea, c'è incontestabilmente di mezzo un abisso. Ora, sarebbe desiderabile che si considerasse un po' meglio, in che modo dall'una proda si passi all'altra. Ci si può passare, sì certo; ma colmando il baratro col gettarvi dentro tutto quanto l'uomo, colla sua svariata moltiplicità di caratteri, le sue passioni, le sue azioni, le sue costumanze. Se così è, e allora sarà ovvia la conclusione, che dunque del mito si può molto comodamente fare a meno, mentre al contrario senza le memorie e le immagini della vita umana non si riuscirebbe ad avanzare neppure di un passo.

Così il mito potrà diventare epopea, quando, smarrita la significazione primitiva, venga confuso coi ricordi di origine terrena; o quando l'ambizione principesca riverberi su di esso un interesse umano, ponendone i personaggi a capo della propria stirpe; o, in generale, quando preesistano copiosi esempi nell'epopea nata e cresciuta sulla terra. Insomma, la trasformazione avviene per effetto di cause estranee, anzichè per via di un'intima e graduale evoluzione. E dir questo varrà quanto riaffermare che l'origine vera dell'epopea è umana, non mitica. Ciò che da molti si reputa la sorgente del gran fiume, a me non pare se non un confluente; o meglio, una sequela di confluenti, che, qual prima, qual dopo, vanno ad aggiungere le loro acque a quelle che scorrono al fondo della vallata principale.

Credo dunque che l'epopea prenda le prime mosse dai fatti, in quanto sopravvivano nelle memorie dei popoli. Nelle età preistoriche la vitalità che a ciò si richiede è posseduta quasi esclusivamente dai fatti guerreschi; e anche ciò spiega in maniera ben semplice come questi, secondo s'è detto anche or ora, costituiscano sempre la trama, o anche il centro, il fuoco, di ogni azione epica. Le sole guerre suscitano allora moltiplicità di casi e portano varietà nella vita quotidiana, che per il pastore e per l'agricoltore scorrerebbe uniforme, e quindi povera sempre di ricordanze. Soprattutto poi soltanto esse mettono in giuoco ed infiammano le passioni di un popolo intero; sole dànno modo all'individuo di elevarsi in mezzo alla moltitudine. Forza e valore sono le uniche grandezze che possano sulle fantasie delle popolazioni poco colte; un solo ideale si conosce da loro: il forte, l'eroe.

Nè il predominio assoluto della materia guerresca ha ragion d'essere unicamente nelle condizioni peculiari delle età primitive. Esso si fonda sulla stessa natura umana. Riflettiamo allo strascico meraviglioso lasciato nelle menti d'una generazione testè scomparsa dai fasti dell'età napoleonica. Un'epopea non potè qui prender forma, in causa delle condizioni moderne inesorabilmente avverse; ma essa esisteva nel fondo degli animi. Fosser potute anche solo un momento rimaner sospese le funzioni critiche della civiltà, d'un subito sarebbe divampata, come fiamma lungamente repressa.

Se cerchiamo di colorire dinanzi alla fantasia l'immagine di questa epopea potenziale, e la paragoniamo poi colla storia legittima, cominciamo anche a vedere ben chiaro che il riflesso dei fatti si deve avere nell'epopea singolarmente alterato. In un giro di tempo non molto considerevole può anzi avvenire che del fatto originario rimanga poco o nulla. Ciononostante non s'esce dal vero dicendo, che l'epopea adempie per le età primitive le funzioni medesime, che hanno per organo la storia nelle civili. Certo le compie in maniera assai diversa; ma ciò non toglie nulla al rapporto. Il quale non si riduce soltanto a questa analogia di funzioni: in più d'un caso la storia ci si presenta come un'ultima fase dell'epopea, che raccoglie le ali, rinunzia alla baldanza del volo, e si dà a camminare sul terreno stabile. Tuttavia badiam bene che alla genesi della

storia contribuirà pur sempre anche la tradizione; la quale del resto ha anch'essa coll'epopea rapporti stretti e reciproci. L'epopea trae dalla tradizione un continuo alimento; e la tradizione, in molti casi, non è altro che l'eco dell'epopea.

Il rapido dilungarsi dell'epopea dalla realtà storica donde mosse in origine, è di sicuro la causa più legittima, se non la principale, per cui molti son tratti a disconoscere ogni rapporto, e a cercare addirittura in tutt'altra parte anche il primo punto di partenza. Ma sarebbe doveroso che si cominciasse dall'indagar bene, se non entrin di mezzo fattori di perturbazione, sufficienti a dar piena spiegazione della cosa. Tanto più che, a dispetto di tutte le denegazioni teoretiche immaginabili, il fatto come tale sussiste. Esso ci si rivela chiaro e palese nei casi in cui ci è propriamente possibile di penetrare fino alle radici dell'epopea. Il ciclo carolingio ce ne porge l'esempio più cospicuo; chè i tentativi di ridurre ad un mito anche Orlando e Carlo Magno, dalla gente ragionevole non possono, nè poteттero mai essere accolti altrimenti che con un sorriso.[1] La radice storica qui si trova allo scoperto, e non c'è caso di non vederla; e intanto il grande imperatore quasi ancora non riposa nella tomba, che già i suoi fatti corrono per le bocche pressochè irriconoscibili. Se ciò poteva avvenire in un'età, nella quale, accanto alle classi incolte, ve n'era pur una dotata di coltura, accanto all'epopea vegliava la storia scritta, quanto più non doveva succedere quando invece l'intera nazione costituiva un tutto omogeneo, ugualmente rozzo e primitivo!

Poichè il fenomeno non si può dunque negare, cerchiamone le cause. Saran molte di certo; chè spesso non c'è cosa più complessa dei fatti apparentemente spontanei. Non presumerò peraltro di enumerarle tutte, pago di metterne sotto gli occhi della ragione quante possan bastare alle sue giuste richieste.

La prima causa consiste nella conformazione stessa dello specchio, dove la realtà oggettiva si deve riflet-

---

[1] Per quanto spetta a Carlo Magno, il processo di *volatilizzazione* non potrebbe di sicuro esser tentato di primo acchito. Si comincia dal separare del tutto il Carlo Magno dell'epopea dal Carlo Magno della storia; poi si mette nella storta il primo soltanto, che, naturalmente, dopo cotale epurazione, non resiste a lungo all'azione del fuoco, e si dissolve in vapori.

tere. In cambio di una superficie piana e tersa, quale dovrebb'essere, e nonostante non riesce mai ad esser del tutto neppure la storia, abbiam qualcosa d'ineguale, qui concavo, là convesso, che ingrandisce, impiccolisce, e sforma così meravigliosamente l'immagine. Solo nelle età molto progredite la mente acquista l'attitudine a vedere, fino a un certo segno, le cose quali sono; nelle primitive, contorni, proporzioni, colorito, ogni cosa insomma, va continuamente soggetta ad alterazione.

Ciò avviene per effetto di molti fattori, negativi e positivi. L'occhio mal riesce ad abbracciar bene il tutto; se scorge distintamente una parte, ha delle altre una visione confusa. Della facoltà, tanto necessaria, di ridurre le dimensioni conservando inalterate le proporzioni, non è neppur da parlare. Ma pazienza ancora! manca perfino, nonchè il criterio storico, la sua crisalide, il senso del reale.

Questo sotto il solo rispetto negativo. Quanto al positivo, c'è una tendenza irresistibile ad adattarsi inconsapevolmente ogni cosa, a metter dovunque i propri sentimenti, le passioni, le idee, le fantasie, a trasfondere in tutto la propria anima. Da condizioni siffatte il feticismo e il politeismo antropomorfico; e in verità sarebbe pur strano, se, dove è trasformata sostanzialmente tutta la natura, soli i fatti umani avessero a rimanere intatti E qui, considerando l'universalità e l'unità virtuale della metamorfosi, pare anche d'intender meglio, come il meraviglioso e il reale siano congiunti nell'epopea sotto forma di un vero composto, non di semplice mescolanza.

Adesso si consideri per giunta che i fattori indicati non operano sopra una mente individuale. bensì sulla mente collettiva di una nazione: giacchè è dentro a questa che l'elaborazione ha luogo. Quindi una moltitudine di forze in attività, e una moltitudine di effetti da sommare.

Fino a qui non s'è messo in evidenza un coefficiente d'importanza capitale: il tempo. Il racconto già alterato rimane in balìa delle cause che hanno agito su di esso al principio. Al lavorìo di ieri s'aggiunge quel d'oggi; che se molti prodotti vengono mano mano eliminati, gli è per dar posto a prodotti nuovi, non già alla realtà originaria; alla quale, una volta straniatisene, più non s'ha modo di far ritorno. Che se talora

lo stesso andar errando finisse anche per ricondurre al punto di dove si partì, non si ravviserebbe più il luogo, e tanto farebbe trovarsi in quel posto, come in qualunque altro.

Lungo il suo cammino, il fiume riceve gli scoli delle sue rive, se pure, fatto impetuoso, non travolga addirittura terra ed alberi. In altre parole, i ricordi del presente si vengono via via frammischiando a quelli del passato; siano poi personaggi, sian fatti, oppure semplicemente costumi, circostanze. E tratto tratto si incontrano altri fiumi, ed i corsi si uniscono; nè davvero, a chi guardi le acque più sotto, è possibile discernere che, quanto vede, non è propriamente un unico fiume, bensì due o più, venuti a congiungersi insieme.

A questa evoluzione nel tempo e alle sue vicende presiedono, in generale, leggi di una semplicità singolare. Di una parte dei fenomeni ci possiam rendere facile ragione, immaginando un osservatore che abbandoni lo sguardo sopra una pianura seminata d'alberi e di case. Dovunque, gli oggetti vicini ne mascherano dei lontani, quando ad essi non venga in aiuto un rilevamento del terreno. Poi, oggetti situati a distanze ben diverse, ma lontanissimi tutti, appaiono, se di poco divergono le visuali, prossimi tra di loro. Di ciò avremo un'idea ancor più chiara ed esatta innalzando gli occhi verso gli spazi in una notte serena: tutte quante le stelle son da noi riferite ad una superficie medesima. Ebbene, un insieme di fenomeni perfettamente analoghi ci presenta, in qualunque suo momento, la storia della tradizione e dell'epopea. E così deve ben essere; chè anche qui si tratta di spinger lo sguardo sopra una scena profonda; solo, all'estensione nello spazio è da sostituire quella nel tempo.

Un'altra legge non meno palese e sicura, sebbene non semplice nel medesimo grado, mi rassegnerò a designare con una frase, di cui s'è abusato tanto in questi ultimi tempi, che ora, fuori del suo dominio originario, s'ha ritegno ad usarne anche quando fa propriamente al caso. La chiamerò dunque la « lotta per l'esistenza » dei cicli e dei canti epici; e con queste due parole sarò sicuro di aver espressa tutta intera la mia idea, meglio che con una lunga esposizione.

Dai fenomeni estrinseci è da volger l'attenzione agl'intrinseci. E in primo luogo consideriamo il *mo-*

mento etico, così importante nella storia d'ogni leggenda. È specialmente esso che presiede alla scelta (non dirò *selezione*) dei ricordi, scampandone taluno da quella perpetua burrasca, che manda ben presto a fondo la maggior parte delle memorie. Adempie, insomma, nelle età ingenue all'ufficio che, secondo la concezione dell'Ariosto, compirebbero poi i due cigni del Paradiso terrestre:

> Tra tanti augelli son duo cigni soli,
> Bianchi, Signor, com'è la vostra insegna,
> Che vengon lieti riportando in bocca
> Sicuramente il nome che lor tocca.
>
> (*Fur.*, xxxv, 14.)

E come il momento etico ha molta parte nella scelta, così può assai nella metamorfosi. Per virtù sua certi elementi sono eliminati, altri invece si rinvigoriscono e crescono; il significato fondamentale, che i fatti contengono inconsapevoli e che la mente umana dischiude, viene a spiccare sempre più, e finisce per apparire scritto a lettere cubitali. Così il fatto si trova trasformato in leggenda. Che tutto ciò non succeda in modo identico, sebbene analogamente sempre, presso i vari popoli, non c'è bisogno di dire; nessuno osa dubitare che i concetti etici, nonostante un fondamento comune, nelle particolari determinazioni non siano qualcosa di essenzialmente relativo.

Venendo a cose più concrete, ma non più vere, metterei tra i fattori che cooperano alla trasformazione della realtà, l'orgoglio di razza, da cui l'uomo — strano a dirsi! — è tratto a insuperbire dei progenitori più che delle opere sue proprie. Un tal sentimento è comune a tutta quanta la nazione; ma si fa sentire più potente nei capi, come in coloro che, figliuoli per lo più e nipoti d'altri capi, cominciano assai presto a poter rammentare una genealogia. E pur troppo s'incomincia assai presto anche dagli umili ad accarezzare in essi cotale vanità e a pascerla di finzioni, per guadagnarsi favore. Queste finzioni adulatorie non sono, no, un tristo privilegio delle età molto colte: gli anelli immaginari tra la casa Giulia ed Enea, Ruggero e Bradamante volti a glorificazione degli Estensi, hanno molti e molti antecessori in quegli stessi monumenti, che si riguardan come popolari e primitivi. Chi abbia

un poco studiato la formazione, per così dire, geologica delle varie materie epiche, sa come quasi dappertutto s'incontrino personaggi che devono di sicuro l'origine al desiderio di piacere ai grandi del proprio tempo. Chè, il medesimo scopo si ottiene, sia gratificando coloro che si vuole ingraziarsi, di un legame di sangue cogli eroi già noti e celebrati: sia introducendo nelle narrazioni tradizionali pretesi rappresentanti della stirpe, che glorifichino il nome, e gli diano l'ambita consacrazione dell'antichità.

Coll'orgoglio di razza in quanto ha di legittimo, non già colla sua obbrobriosa bastarda, l'adulazione dei potenti, è da accompagnare un'altra causa trasformatrice, che ha con esso un rapporto stretto. Il racconto epico non è già destinato in origine a un ozioso passatempo; tale viene ad esser sol tardi, quando le nazioni si vanno disavvezzando dall'operare, e si trovano a poltrire in lunghi ozi, talora voluti, talora imposti dalla necessità. Per questo rispetto le interminabili notti del settentrione, aggiunte alla lontananza dalla scena dove le nazioni si cozzano, cooperano a produrre presso certi popoli effetti consimili a quelli dello sfiacchimento, a cui son condannati periodicamente gli abitanti del mezzogiorno. Per tal modo s'arriva al concetto islandese, che, secondo un vecchio testimonio, mette a uno stesso livello il far grandi cose e il raccontarle.[1] Ma in ben altra maniera stanno le cose fino a che si mantien vivo il vero spirito epico; lì il racconto mira alla vita; rammenta i passati, quale esempio da emulare ai presenti.[2] Però vediamo parecchi popoli muovere alla

---

[1] SAXO GRAMMATICUS, nella Prefazione: " Nec Tylensium industria silentio obliteranda. Qui, cum, ob nativam soli sterilitatem luxuriae nutrimentis carentes, officia continuae sobrietatis exerceant, omniaque vitae momenta ad excolendam alienorum operum notitiam conferre soleant, inopiam ingenio pensant. Cunctarum quippe nationum res gestas cognosse memoriaeque mandare, voluptatis loco reputant: *non minoris gloriae judicantes alienas virtutes disserere, quam proprias exhibere.* " Si confronti Sallustio, venuto quando l'operosità meravigliosa di Roma, nonostante le apparenze abbaglianti, aveva già cominciato a declinare, in quel suo passo nobilissimo, e significantissimo, della *Congiura di Catilina:* " Pulcrum est bene facere rei publicae, etiam bene dicere haud absurdum est. Vel pace vel bello clarum fieri licet: et qui fecere et qui facta aliorum scripsere multi laudantur. " Un secolo prima nessun romano si sarebbe mai sognato di scrivere parole consimili.

[2] Quanto lungamente l'epopea romanza abbia continuato nel medio evo a servire all'eccitamento e mantenimento dello spirito guerresco, può dire, tra l'altre cose, un trattatello manoscritto *De*

battaglia preceduti e accompagnati dai recitatori delle antiche imprese; e ne vedremmo più assai, se i ricordi, per le fasi giovanili d'ogni civiltà, non fossero estremamente scarsi e manchevoli. In certo modo, i discorsi che gli storici mettono in bocca ai capitani prima di incominciare una battaglia, e le parole che, forse meno spesso, in ogni caso poi più laconicamente, i capitani pronunzian davvero, sono come un'ultima eco dell'antico costume. Orbene, un intendimento di questa fatta porta inconsciamente il poeta a vedere ogni cosa sotto un aspetto ben diverso dalla semplice e schietta realtà. Non si narra semplicemente: si celebra e si vitupera; le forze dei personaggi si esagerano senza misura; e anche solo per effetto di questo impulso, senza bisogno d'altro, possono a volte gli uomini esser trasformati in eroi.

Ho menzionato il poeta; e con ciò sono venuto a designare l'epopea in quanto si concreta in qualcosa di determinato, mentre finora ne avevo discorso in genere; dalla considerazione del contenuto passo così ad abbracciare collo sguardo anche la forma. All'ordine seguìto nel ragionamento risponde nel suo obbietto una successione, non solo logica, ma cronologica; con un intervallo di tempo tra le due fasi, che è da ritener massimo nei casi più remoti, avanti alla prima apparizione dei canti, e che si abbrevia poi singolarmente, fino a potersi ridurre pressochè a nulla, quando la preparazione epica ha luogo a fianco di una copiosa serie di prodotti già perfettamente costituiti.

Ma forse l'intervallo anche da principio, per quanto grande, grandissimo, non è fino al segno che da certuni si pensa. Certo poi non possiamo nemmeno parlare di epopea in senso stretto finchè non ci troviam dinanzi dei canti. Ora, poichè l'elemento ritmico e mu-

---

iis que sunt necessaria ad stabilimentum Castri tempore obsidionis et fortissime guerre, che l'intitolazione dice opera di Alfonso "re de' Romani e di Castiglia," ossia di Alfonso il Savio. Ivi, tra le cose che non devono mancare nel castello assediato, si mettono "romancia et libri gestorum," specificandone alcuni: "Alexandri, Karoli, et Rotlandi et Oliverii," ecc. E si conchiude espressamente: "et de iis *animabuntur* et delectabuntur." Il passo fu fatto conoscere dal Michel, nell'edizione della *Guerra di Navarra* di Guglielmo Anelier, pag. 605, e dal Milà, *Trovadores en España*, pag. 473: se non che nel Milà manca l' "et delectabuntur." Non è accettabile l'opinione dell'Amador de los Rios, *Historia critica de la Literat. esp.*, che il trattato spetti ad Alfonso V d'Aragona, il *Magnanimo* della nostra Storia, e s'abbia così da far discendere al secolo XV.

sicale appartengono all'arte, data dalla nascita il connubio dell'epopea con quest'ultima. Ed ecco qui manifestarsi un'altra causa trasformatrice del contenuto, potentissima, evidentissima, eppure quasi affatto trascurata. Per efficacia, non sarei lontano dall'assegnarle addirittura il primo posto.

Difatti, chi parla, se non ha animo deliberato di mentire, riferisce le cose a un dipresso quali sono: chi canta, idealizza. Così egli fa, a sua insaputa, quand'anche, in età infinitamente posteriori a quelle che qui s'hanno a considerare, si proponga propriamente di ritrarre il reale, e non più. Nell'animo del poeta, in grazia dell'eccitamento fantastico prodotto dalla musica, e per effetto di quel qualcosa di mal definibile, che qui, non avendo tempo di fermarmi ad analisi, designerò semplicemente col nome suo abituale di sentimento poetico, si genera uno stato, in cui tutto appare con sembianze più grandiose e con tinte più vive. Una specie di equilibrio tende a stabilirsi tra la forma e la materia; e come si discosta la prima dalla semplice realtà, così è tratta ad allontanarsene pur l'altra. Questo stato particolare dell'animo, questo fuoco, sul quale ogni passione viene a soffiare, è in sostanza ciò che siam soliti chiamare ispirazione. Il cantore diventa un vate; per la sua bocca sembra quasi a lui stesso che favelli un Dio; egli si volge là dove lo piega il soffio potente, da cui si sente percosso; la sua mano, la mente paiono divenire ciechi strumenti di un potere ineffabile, che lo domina ed agita. Per tal modo abbiamo la creazione poetica, che non è verità, eppure meno ancora è menzogna; che dal vero si diparte, senza in alcun modo recargli offesa.

Tra i fattori da cui la creazione poetica è determinata, c'è il sentimento dell'arte. Dovunque siano elementi artistici, esso non può mancare del tutto; sennonchè, oscuro, involuto da principio, viene grado grado facendosi più chiaro e distinto, tanto da giungere alla fine, ma dopo lunghissimo tempo e solo presso popoli privilegiati, alla piena coscienza di sè medesimo. Allorchè questa coscienza s'è in qualche modo destata, insieme col sentimento, abbiamo le intenzioni artistiche; le quali ancor esse vengono avverando in sè la legge del graduale incremento. Così queste intenzioni riescono per ultimo a preponderare; la natura a poco

a poco si ritrae, e ne prende il posto l'artifizio. Similmente, nell'ordine della materia, avviene che si possa far capo alla pura invenzione fantastica. Però, a me pare un errore il voler separare recisamente e contrapporre l'una all'altra un'epica spontanea ed un'epica d'imitazione. Le due sono la gioventù e la vecchiaia di un medesimo individuo. L'Ariosto, il Tasso, il Tassoni medesimo, si collegano per una catena non interrotta ai tentativi più rozzi ed elementari; tra i cosiddetti poeti ciclici, che in parte almeno appartengono a un'età letteraria, ed i poemi omerici, non c'è di mezzo nessun abisso; e questi stessi poemi stanno poi già ben a'to sulla lunga erta dell'arte cosciente. Vederci nulla più che semplici fiori sbocciati in luoghi selvaggi senza cura alcuna di giardiniere, non è più lecito adesso.

Ma da queste età più o men tarde, rifacciamoci di nuovo ai principi, quando l'arte esisteva appena in embrione. Qui si affaccia una questione assai dibattuta, alla quale si soglion dare due risposte contrarie. Volere o no, siam tratti noi pure a mettere il piede tra questi sterpi, e a domandarci, se gli elementi artistici che l'epopea deve aver contenuto fin dall'infanzia, vale a dire la forma ritmica e l'accompagnamento melodico, sien venuti a costituirsi e perfezionarsi per lei e con lei, o se invece preesistessero. In altre parole, fu l'epica la prima poesia venuta a sorgere, oppure la priorità spetta invece alla lirica?

Il problema non è tra quelli, di cui si possa cercare la soluzione nei documenti conservati. Non si mettano in campo nè gl'inni vedici, nè altri prodotti consimili, che, per quanto antichi, sono ancor lontani dal condurci all'età, a cui ci dobbiam qui trasportare. A buon conto, al fatto indiano ci sarebbe subito da contrapporre la letteratura greca, dove il μέλος è preceduto dall'ἔπος di ben lungo tratto.

Nondimeno io non sono neppure inclinato a propugnare la primogenitura dell'epica. La questione stessa mi pare mal posta; quasi direi che anche solo il metterne i termini in maniera più consona al vero, equivale ad una soluzione. Come in tante altre dispute di priorità, s'ha il torto di voler riferire ai primordi le distinzioni delle età posteriori. I popoli cominciano da una poesia unica nella sostanza, sebbene varia nelle applicazioni. Una medesima specie di verso serve tanto

per ciò che sarà più tardi un genere, quanto per l'altro; poesia e musica s'accoppiano non meno se si ricordano i fatti e gli eroi del passato, che se s'invocan gli Dei; e sono le medesime corde che in ambedue i casi si fanno vibrare. Allora, e per un pezzo, ciò che noi chiamiamo epica può perfino essere accompagnato colla danza; i giovani Feaci ballano l'avventura di Are ed Afrodite, cantata da Demodoco; sicchè Omero viene in certo modo a figurare tra i precursori di Pindaro. E fatti analoghi noi possiamo vedere anche tardi, ma tardi assai, là dove le condizioni primitive, per ragione di sviluppo rachitico, si trovino perpetuate; oppure, che è caso ancor esso possibilissimo, si vengano a riprodurre.

Ma ritorniamo alle nostre origini. Mettete il poeta accanto all'ara del sacrificio: egli chiama la divinità al banchetto che le è apparecchiato; ecco la lirica. Collocatelo adesso vicino alla catasta, su cui il cadavere dell'eroe defunto sta per essere incenerito: lì egli rammenta ai superstiti i fatti egregi di colui che li ha abbandonati; ecco l'epica, o per dir meglio un'epica. Ma in un caso come nell'altro la stessa arte serve al poeta; che nell'uno, all'Invisibile cui rivolge la parola, parli un linguaggio appassionato, scomposto, senza continuità di legame; che nell'altro invece racconti ordinatamente e si tenga ad un tuono più tranquillo, è un portato necessario delle condizioni diverse. Un'uguale svariatezza di atteggiamenti s'ha nel nostro discorrere d'ogni giorno; la lirica, l'epica trovano anche qui esatte analogie; eppure non pensiam punto a stabilire categorie distinte. Le distinzioni, le facciamo soltanto quando consideriamo i riflessi letterari, dove, coll'andar del tempo, le differenze son venute accentuandosi, e soprattutto si sono accompagnate con certe peculiarità esteriori, di nessuna importanza in sè medesime, ma che nondimeno son l'appiglio e il fondamento principale della classificazione. La poesia primitiva dobbiam paragonarla appunto alla parola, una e varia ad un tempo; od anzi al pensiero, nel quale l'unità e la varietà appaiono ancor più spiccate e più piene.

Mal si potrebbe determinare per ogni singolo caso, meno che mai poi con una formola generale, quando, e in che modo, il tronco si scinda in rami, destinati a suddividersi più tardi essi medesimi in nuovi ramo-

scelli. Credo peraltro probabile che di solito la lirica religiosa sia la prima a staccarsi dal resto e ad affermarsi come una specie distinta. Ciò deve avvenire allorchè il culto, obbedendo a leggi inerenti alla sua stessa natura, si costituisce con forme stabili. Insieme colle cerimonie rituali, anche i canti che le accompagnano si appartano dalla vita libera e sciolta, per occupare un posto privilegiato, dentro di uno speciale recinto. Questi canti si tramandano allora immutati di generazione in generazione; nuovi rampolli vengono bene via via ad accrescere la famiglia; ma essi pure nati dalla medesima stirpe, non già usciti fuori di mezzo al popolo. E la separazione riesce tanto più recisa, là dove i sacerdoti diventano una casta, come fu, per esempio, nell'India.

Ritrattasi e fattasi pressochè immobile la lirica sacra, ecco che anche l'epica, senza dal canto suo aver mutato nulla nelle sue abitudini, comincia a ritrovarsi un genere a sè; chè, quand'anche esistano già altre manifestazioni poetiche oltre a queste due, son troppo poca cosa, perchè al confronto non abbiano quasi a sparire. E come la lirica sacra diviene retaggio degli addetti al culto, così per lo più anche l'epopea si tramanda in una classe speciale di cantori, per opera dei quali cresce ed invigorisce più che mai non facesse. Dov'essi non sorgano, si rimane secoli e secoli ad uno stadio elementare; e l'albero solitamente si dissecca prima d'aver potuto portare a piena maturanza frutto nessuno. Gli è a siffatti cantori di professione che noi dobbiamo, tutti o quasi, tra i prodotti epici conservatisi, anche quelli che stanno più lontani dalle fasi propriamente letterarie.

L'unità primordiale della poesia ci conduce a intender meglio, perchè i canti religiosi abbiano originariamente un carattere semi-epico. Non vorrei tuttavia di sicuro riferire il fenomeno a quest'unica causa; la ragione storica non deve far dimenticare la psicologica. Per gran tempo, una mera espressione di sentimenti, quale noi abbiamo nelle età mature, è cosa impossibile; la lirica bambina e tuttavia brancolante cerca un sostegno nei fatti; la poesia soggettiva ha bisogno d'esser sorretta dalla oggettiva. Del resto, a questo carattere semi-epico della lirica primitiva, fa riscontro, per effetto anche qui di cause storiche e di cause psi-

cologiche, un carattere semilirico dei canti eroici. Dubito tuttavia non poco che esso sia così spiccato, come credono molti; i documenti che da loro s'adducono, esaminati ben addentro, perdono gran parte del loro valore di prove.

S'è parlato di un'unità che si scinde: c'è pure il caso che una vera scissione, ossia la produzione di generi ben distinti, non abbia luogo. Essa non è, per esempio, da supporre, quando si rimanga a una condizione infantile di civiltà. E anche bisogna tener molto conto del carattere particolare che si vien determinando in ciascun popolo, per gli effetti combinati dell'ambiente, delle vicende, e dell'esercizio stesso delle funzioni vitali. Però, qui certi organi, là certi altri, crescono e si perfezionano di preferenza; mentre cert'uni, insufficientemente alimentati e lasciati nell'inazione, restano in uno stadio rudimentale, se pur non spariscono affatto. Così, presso una schiatta potranno prevalere le attitudini liriche, presso un'altra le epiche; altrove la vita sarà tutta indirizzata a uno scopo pratico, sicchè, in parte cadute, in parte mozzate le penne alla fantasia, le manifestazioni poetiche d'ogni genere saranno ben scarse, e tenute in poco conto.

Convien dunque guardarsi dal voler applicare dappertutto le classificazioni suggerite dalla considerazione di popoli privilegiati, che ci offrono lo spettacolo di uno sviluppo armonicamente svariato e di altezze insolite sapute conseguire. Criteri per ordinare, non per dividere, si potrebber certo trovar sempre; ma converrebbe dedurli da un'osservazione larga ed attenta, impossibile pur troppo nella maggior parte dei casi; soprattutto in quelli, dove il bisogno sarebbe maggiore. Quindi, unico spediente per non incorrere in errori d'ogni genere, sarà l'astenersi dalle affermazioni incaute, condannate quasi sempre al rossore di una ritrattazione, se almeno il sentimento della verità non è del tutto sopraffatto dalla boria dell'opinione propria.

Pio Rajna, *Le Origini dell'Epopea Francese*; Firenze, Sansoni, 1884; Introduzione; pag. 3-23.

Turpino.

Par certo che un Turpino, ovvero Tylpinus, fosse arcivescovo di Reims a' tempi di Carlomagno.[1] Frodoard, morto nel 966, nella sua *Storia della Chiesa di Reims,* parla di lui. Fu arcivescovo, secondo alcuni, dal 756 in poi, secondo altri dal 753: c'è chi lo dice morto nel 788, altri lo fa campare fino all'8.1. Ma la memoria di questo prelato probabilmente non sarebbe giunta fino a noi, se di buon'ora la fantasia popolare non avesse fatto di lui un personaggio poetico, dipingendoselo come sacerdote insieme e come guerriero, valente più nello sterminare che nel convertire nemici, dietro a Carlomagno, nelle imprese contro i Saraceni. Quella figura non comune del sacerdote guerriero, forse perchè spiccava, per la sua singolarità, fra le altre un po' troppo uniformi de' paladini, dovette essere popolarissima fin dai primi tempi che si formarono le leggende, le quali, dopo parecchi secoli d'incubazione, produssero i poemi francesi. Certo è che, nel più antico di questi, nella *Chanson de Roland,* Turpino è uno de' personaggi principali, sia per la parte che gli spetta nell'*azione*, sia perchè il suo carattere è de' meglio delineati. Fermiamoci alquanto a considerarlo un po' da vicino.

La prima volta, nella *Chanson,* lo vediamo nel consiglio di Carlo. L'imperatore annunzia le proposte di pace avute dal re Marsilio e domanda chi si possa mandare a Saragozza, dal nemico. Parecchi sorgono a chiedere l'incarico pericoloso, Namo, Rolando, Oliviero; « Turpino di Reims si leva dal suo posto e dice al re: Lasciate stare i vostri Franchi. In questo paese siete rimasto sette anni, ed essi hanno avuto molte pene e travagli. Date a me, sire, il bastone e il guanto, ed io andrò dal saraceno spagnuolo: gli dirò qualche cosa a modo mio. »[2] L'offerta, forse perchè vi traspira un

---

[1] Cfr. *De Vita Caroli Magni et Rolandi Historia Joanni Turpino Archiepiscopo Remensi vulgo tributa, etc., illustrata a* S. Ciampi; Florentiae, ap. Molini, MDCCCXXII; pag. XXVII. — Gaston Paris, *De Pseudo-Turpino;* Parisiis, ap. Franck, MDCCCLXV; pag. 2. — Id. *Histoire poétique de Charlemagne;* Paris, Franck, 1865; passim. — Léon Gautier, *Les Epopées Françaises;* Paris, V. Palmé, 1865; vol. I, pag. 70 e segg.

[2] La *Chanson de Roland* etc. (par Léon Gautier; Tours, Alfred Mame, 1876), XIX.

po' di millanteria, non piace a Carlo, che risponde incollerito: « Andate a sedere sopra quel tappeto bianco; non parlate più, se non ve lo comando io. »

Con lo stesso ardore, ma con molto maggiore semplicità, Turpino s'offre ad accompagnare Roland, allorchè, conchiusa la pace, l'esercito francese si apparecchia a tornare in patria, e Carlo affida al nipote il comando della retroguardia. « Dist l'Arcevesques: Jo irai par mun chief! »[1] E va, e quando innumerevoli Saraceni piombano su Roncisvalle, e Roland grida ai suoi che bisogna combattere, anche a costo di morire, Turpino fa eco a quelle fiere parole. « Punge il suo cavallo, monta sur un poggio; chiama i Francesi, dice loro un sermone: — Signori baroni, Carlo ci ha lasciati qui. Pel nostro re noi ben dobbiamo morire. Aiutate a sostenere la cristianità! Avrete battaglia, non potete averne dubbio, perchè co' vostri occhi vedete i Saraceni. Confessate le vostre colpe, pregate Dio del perdono. Io vi assolverò per guarire le anime vostre: se morrete, sarete santi martiri: avrete posto nel gran paradiso. » I Francesi scendono, si prostrano a terra, e l'Arcivescovo li benedice in nome di Dio: per penitenza, impone loro di combattere.[2] Il discorso non poteva essere nè più rapido, nè più efficace. Ma Turpino non parla solo come va fatto, opera forse meglio che non parli. Cominciata la battaglia, ode Corsablis, re di Barbaria, incoraggiare i suoi con parole oltraggiose pe' Francesi; l'ode ed avvampa di sdegno e d'odio. Sprona il cavallo, con un gran colpo di lancia rompe lo scudo e l'usbergo del fellone, lo trapassa, lo getta a terra morto. « Miserabile pagano, gli dice, voi avete mentito; Carlo mio signore ci garantisce: i nostri Francesi non hanno voglia di fuggire. I vostri compagni li faremo noi fermare. Questa notizia vi do: voi dovrete morire. Ferite, Francesi: nessuno di voi lo dimentichi. Questo primo colpo è nostro, grazia a Dio. E grida: Mongioia![3] per restar padrone del campo. »[4] Poi si slancia nella mischia e « plus de mil colps i rent: »[5] lieto di veder combattere

---

[1] *Ibid.* LXVII. [2] XCIII.

[3] *Munjoie* (montjoie) era il nome dell' insegna, o, più precisamente, dell'orifiamma di Carlomagno; e perciò divenne, come in questo passo, il grido di guerra de' suoi seguaci. — Per l'etimologia del vocabolo, può vedersi una lunga nota del Gautier al verso 3095 della *Chanson de Roland*.

[4] CXVII. [5] CXVII.

con valore i Francesi, esclama: « I nostri uomini sono assai prodi! sotto il cielo, non ne ha nessuno di migliori. »[1] Ma egli stesso suscita ammirazione: Orlando, allorchè l'Arcivescovo uccide Siglorel, non può tenersi dall'osservare: « Oliviero, fratel mio, colpi siffatti mi piacciono! »[2]

La forza d'animo di Turpino si manifesta splendidamente quando la sorte dei Francesi volge al peggio. Sgomentati dal numero de' nemici, essi invocano l'aiuto di Orlando, d'Oliviero, degli altri paladini: « E l'Arcivescovo dice loro come pensa: — Signori baroni, non abbiate pensieri bassi; vi prego, per Dio, di non fuggire; se no, i valorosi canteranno brutte cose di noi. Assai meglio è che moriamo combattendo..... Dopo questa giornata non saremo più vivi; ma di una cosa vi sono io garante: il santo paradiso vi aspetta. »[3] A leggere così generose parole, si esclamerebbe, come esclamano nella *Chanson* i Francesi:

> Tels curunez ne cantant unkes messe
> Ki de sun cors feïst tantes proeces.[4]

« Un sacerdote come questo non cantò mai messa, uno che facesse tante prodezze col suo corpo! »

Guerriero e sacerdote, infiammato da due profondi affetti, la fedeltà verso il sovrano, lo zelo per la religione, Turpino, in Roncisvalle, è degno emulo di Oliviero, di Roland. E se i due valorosi discutono un po' troppo aspramente fra loro, egli accorre e solleva gli animi loro a cose più nobili. « Sire Roland, e voi, sire Oliviero, per Dio vi prego, non litigate. Oramai sonare il corno non vi giova, ma pure è bene sonarlo: verrà il re, ci potrà vendicare: quelli di Spagna non debbono tornarsene lieti. I nostri Francesi smonteranno, troveranno noi morti e fatti a pezzi, ci comporranno nelle bare su le schiene delle cavalcature, piangeranno di dolore e di compassione, ci seppelliranno negli atri de' monasteri. Non ci mangeranno i lupi, i cignali, i cani. Risponde Roland: Sire voi dite bene. »[5] Roland ammira Turpino; Turpino vede in Roland il migliore de' cavalieri. Il primo pone in fuga i nemici, i quali corrono come il cervo innanzi a' cani; e il secondo nota: « Questo è ben fatto. Tal valore deve avere il

---

1 CXXI. 2 CXII. 3 CXXV. 4 CXXXIV. 5 CLIII.

cavaliere che porta armi ed ha buon cavallo: ei dev'essere, nella battaglia, forte e fiero, altrimenti non vale quattro danari: meglio se fosse monaco in uno di codesti monasteri: pregherebbe ogni giorno pe' nostri peccati.»[1]

Tutti gli sforzi de' Cristiani sono inutili; i Saraceni vincono. Vivi, de' primi, restano ancora solo pochissimi: Turpino ha lo scudo traforato, l'elmo spezzato, la testa ferita, l'usbergo infranto; ha quattro lance nel corpo; il cavallo gli vien meno sotto. Caduto, affranto, trova una frase, tra le più belle che labbro umano abbia mai pronunziate. Si volge a Roland e gli dice: « Non sono vinto; finchè vive, non si arrende il buon vassallo.»[2] E sfodera *Almace*, la sua spada d'acciaio brunito, e si slancia nel folto de' nemici, e dà mille colpi: Carlomagno disse, dopo, che Turpino non aveva risparmiato alcuno:

.... Quatre cenz i truvat entur lui.[3]

Alla fine, squillano da lungi le trombe di Carlo, il quale, udito il corno di Roland, ritorna in gran fretta. I Saraceni fuggono. De' Francesi, due soli sono superstiti, Roland e Turpino. Quest'ultimo non ne può più: Roland gli slaccia l'elmo d'oro dal capo, gli toglie l'usbergo, gli fascia le ferite, se lo stringe al seno, lo corica dolcemente sull'erba verde. Un pensiero gentile attraversa la mente dell'eroe: « Ah, gentiluomo, ditemi addio. I nostri compagni, che avemmo tanto cari, ora son morti; non li dobbiam lasciare così. Voglio andare a cercarli, e li porterò, e li disporrò innanzi a voi. — Andate e tornate, mormora l'Arcivescovo. — Ed aggiunge superbo: Di questo campo, grazia a Dio, siamo rimasti padroni voi ed io!»[4] — Roland va, raccoglie i cadaveri de' compagni; l'un dopo l'altro, li porta innanzi all'Arcivescovo. Questi piange, leva la mano, li benedice. « Foste sventurati, signori. Dio riceva le anime di tutti voi! Le collochi in paradiso come fiori santi. La mia morte mi dà tanta angoscia: non lo vedrò più il grande imperatore.[5]» E Roland torna nella pianura; trova il cadavere del suo diletto Oliviero, lo porta dove son gli altri, cade a terra svenuto. Turpino, commosso,

[1] CLXIV. [2] CLXXX. [3] CLXXX. [4] CLXXXVII. [5] CLXXXVIII.

sente dolore come non sentì mai. Si leva in fretta, vuole andare a un ruscello a prender dell'acqua; ma è tanto debole, ha perduto tanto sangue! Fatti pochi passi, cade. L'agonia dolorosa comincia. Roland torna in sè e vede, al di là degli altri compagni, giacere l'Arcivescovo. E questi chiede perdono dei suoi peccati, leva gli occhi al cielo, alza le mani giunte, prega Dio che gli apra il paradiso. « Morto è Turpino, il guerriero di Carlo. Con le armi e con la parola combattè sempre contro i pagani. Dio gli conceda la santa benedizione. »[1] Così dice il poeta, semplice e breve, perchè l'ultima parola sul cadavere di Turpino deve pronunziarla un altro, Roland.

« Il conte Roland vede l'Arcivescovo a terra, vede uscirgli le budella dal corpo, le midolla di sotto alla fronte. Sul petto, tra le due spalle, gl'incrocia le bianche, le belle mani. E lo piange come usa nel suo paese. — Ahi! gentiluomo, cavaliere di buona stirpe, io ti raccomando al Glorioso del cielo. Non ci sarà mai uomo che lo serva più volentieri di te. Dal tempo degli apostoli, non fu mai profeta pari a te, per sostenere la legge, per convertire gli uomini. Non abbia sofferenza alcuna l'anima vostra! Le sia schiusa la porta del paradiso! »[2]

Questo quadro della morte di Turpino è tra i più belli che l'epica del Medio Evo abbia dipinti. Bisogna leggerlo ne' versi duri, ma efficacissimi della *Chanson*, per sentirsi commossi, per respirare un soffio di quella vita barbara, ma vigorosa; per sentirsi nell'animo, sia pure per un momento solo, lo spirito del sacrifizio; per pensare, sia pure per un momento solo: « Com'era bello morire per il proprio re, per la propria patria, per il proprio Dio! »

II.

Ora, che cosa è il libro, del quale si dice autore Turpino?

Fu messo a stampa, la prima volta, nel 1566, a Francoforte, da Simone Schard; dopo, ebbe altre edi-

---

[1] CXCII. [2] CXCV.

zioni. Il Ciampi pubblicò a Firenze, nel 1822, quella di cui mi servo io. Moltissimi manoscritti ne rimangono, più o meno simili tra loro.[1] Ed eccovene, brevemente, il contenuto.

Carlomagno, stanco di lunghissime guerre e di numerose conquiste, s'era proposto di riposarsi, alla fine, quando vide in cielo una via stellata, la quale correva diritta alla volta della Galizia, cioè del paese dove, in quel tempo, giaceva ignoto il corpo dell'apostolo S. Giacomo. Per più notti l'imperatore la vide, e cominciò a stillarsi il cervello per indovinare cosa significasse. Ed ecco apparirgli, in sogno, l'Apostolo stesso, e comandargli, in nome di Dio, di toglier la Galizia dalle mani de' *Moabiti*, di render libera la via che menava al sepolcro negletto, di visitare la Basilica *sua* ed il sarcofago. — Dopo te, soggiunse S. Giacomo, tutt'i popoli, *a mari usque ad mare peregrinantes*, andranno colà ad impetrare perdono de' loro peccati. Affréttati, dunque, ed io ti aiuterò, ed impetrerò per te, da Dio, un seggio nel paradiso. — Carlo radunò subito un grande esercito, e si mosse. La prima città, che gli fece resistenza, fu Pamplona, intorno alla quale fu costretto a fermarsi tre lunghi mesi, *quia muris inexpugnabilibus munitissima erat*. Stanco dell'indugio, si rivolse a Gesù ed all'apostolo Giacomo, perchè gli porgessero modo di espugnarla. Per preghiera di quest'ultimo, le mura della città crollarono: i Saraceni, che accettarono il battesimo, furono risparmiati, tutti gli altri trucidati. Udito il fatto, gli altri Saraceni, quando l'imperatore passava, gli si sottomettevano, gli mandavan tributi, gli aprivano la città: tutta quella terra diventò sua tributaria. Visitò, quindi, il sarcofago dell'apostolo e, per mano di Turpino arcivescovo, fece battezzare i Galiziani che acconsentirono a mutare religione; tutti gli altri, o li fece morire, o li rese schiavi. Poscia *ivit per totam Hispaniam a mari usque ad mare*. Moltissime furono le città conquistate, tra le quali Talavera, *quae est fructifera*, Medicina caeli, *urbs excelsa*, Osca dalle novanta torri, Tortosa, *oppidum fortissimum*, Peotissa, *in qua fit argentum optimum*, Acintina, celebre per l'ulivo miracoloso del beato Torquato. Una sola, Lucena, resistette per lungo tempo, quattro mesi;

[1] Vedi G. Paris, *De Pseudo-Turpino*; ediz. cit., pag. 12 e segg.

ma le sue mura, dopo una preghiera a Dio ed a S. Giacomo, caddero a terra. Tutti gl'idoli furono distrutti, tranne uno *quod vocatur Salameadis*, opera diabolica: teneva nella destra una clava la quale, dicevano i Saraceni, gli sarebbe caduta quando fosse nato in Francia un re, che avrebbe sottomesso tutta la Spagna alla legge cristiana. La clava cadde, e tutti fuggirono. Intanto, con l'oro accumulato mediante la conquista, Carlo edificò una basilica a S. Giacomo, dove mise canonici della regola di S Isidoro, e che arricchì di molti doni: altre chiese innalzò, ad onore dell'apostolo, a Tolosa, in Guascogna, a Parigi, ecc., ed altre ad onore della Vergine. Ma quando egli fu tornato in Francia, il re africano Agolante (Aigolandus) invase la Spagna; e l'imperatore mosse di nuovo a quella volta con molte forze. Insieme con lui, teneva il comando Milone *de Angleriis*. Presso Baiona l'esercito fu spettatore d'un fatto meraviglioso. Un soldato, Romaricus, vicino a morte, raccomandò ad un parente che, venduto il suo cavallo, ne distribuisse il prezzo ai poveri ed agli ecclesiastici. Il parente ritenne per sè il denaro; ma, dopo trenta giorni, vennero i demoni e lo portarono via. L'esercito ritrovò il corpo di lui molto lontano dal luogo dove era stato preso. Avviso a coloro, i quali ritengono per sè le elemosine, che i morti han loro raccomandato di distribuire. Agolante era accampato colà, dove Carlo, più tardi, fece costruire la badìa dei martiri Facondo e Primitivo. Dopo parecchi scontri, una sera alcuni cristiani infissero in terra le loro lance, e, all'alba, le trovarono adorne di cortecce e di frondi. Era l'annunzio che avrebbero meritato, nella prossima battaglia, la palma del martirio. Le lance furono staccate dalle radici che avevan messe; ma queste produssero arbusti, *quae adhuc in illo loco apparent*.

Quarantamila cristiani perirono nella battaglia, tra cui Milone padre di Rolando. Carlo ebbe morto il cavallo, ma fece grandi prodezze colla sua spada *Gaudiosa*. Sopraggiunti aiuti ai cristiani, Agolante fuggì, Carlo ritornò in Francia. Da questo fatto giova trarre ammaestramenti: come i soldati francesi allestirono le armi prima del combattimento, così noi dobbiamo tener pronte le nostre armi, *idest bonas virtutes*, contro i vizi: la fede contro la pravità degli eretici, la carità contro l'odio, la larghezza contro l'avarizia, la castità

contro la libidine, e via via. Morti, se avremo combattuto legittimamente, otterremo in cielo la palma del trionfo.

Agolante raccolse innumerevole gente, penetrò in Guascogna, prese Agen, e mandò promesse, a Carlo, di grandi doni, se fosse venuto a lui con poca gente, e si fosse sottomesso. In verità, voleva conoscerlo di persona, per poterlo uccidere in guerra. Carlo capì: con duemila dei suoi, si accostò alla città; poi, fingendosi ambasciatore, si presentò al saraceno, e gli annunziò il prossimo arrivo di Carlo, che, accettato l'invito, veniva. Agolante rispose: dicessero al re di aspettare. Il finto ambasciatore ebbe modo di esaminare le condizioni della città e dell'esercito. Agolante andò inutilmente alla posta. Tornato in Francia, Carlo vi radunò un esercito, col quale assediò Agen sei mesi; al settimo, egli stava per dare un grande assalto, quando Agolante fuggì: diecimila Saraceni morirono per mano dei Francesi. Il re pagano s'era chiuso in Santona (Saintes), dove fu inseguito dai vincitori. Qui si rinnovò il miracolo delle lance: i Saraceni furono sconfitti, la città circondata. Agolante dovette fuggire, perdendo molti dei suoi; ma, fermatosi a Pamplona, annunziò al nemico di voler combattere. Carlo, passato in Francia, chiamò a sè molta gente, e dichiarati liberi i servi, ordinò lo seguissero. Convocò amici e nemici, civili e barbari, i peccati dei quali furono assolti da Turpino. Così potè entrare in Ispagna con più di trecentomila uomini. Fra essi erano molti valorosi guerrieri, Rolando nipote di Carlo, Oliviero, Estolfo, Baldovino fratello uterino di Rolando, Arnaldo di Berlanda, Namo di Baviera, Ogiero di Dacia, Oello conte di Nantes, del quale *canitur in cantilena usque in hodiernum diem, quia innumerabilia fecit prodigia,* Garin di Lorena, Ganellone che fu poi traditore, e tanti altri. È inutile aggiungere che c'era anche Turpino, il quale dice di sè: *dignis monitis Christi fidelem populum ad bellandum fortem et animatum, et a peccatis absolutum reddebam, et Saracenos propriis armis saepe expugnabam.* Carlo fece sapere ad Agolante: — o cedesse la città o uscisse a combattere; — e questi chiese del tempo, perchè i suoi avessero agio di uscire, di apparecchiarsi. Chiese pure un colloquio col re cristiano, ch'egli desiderava vedere. Conchiusa la tregua, Agolante

andò al campo nemico, dove, con molta maraviglia, sentì Carlo a parlar l'arabo. L'uno rimproverò all'altro di aver invaso terra non sua: Carlo invocava Cristo, Agolante Maometto. Infine si convenne di decidere con le armi quale delle due religioni valesse di più, ed Agolante promise che, se fosse vinto, avrebbe accettato il battesimo.

Il giorno dopo, Carlo, seduto a mensa, era circondato non solo da cavalieri, ma da vescovi, da abati, da monaci. Agolante volle sapere chi fossero; poi, visti in un canto dodici poveri cenciosi, seduti per terra, domandò cosa stessero a fare. Erano *nuntii Domini Jesu Christi,* nutriti ogni giorno per memoria de' dodici apostoli. Il saraceno si maravigliò assai che tanti e tanti mangiassero, bevessero, fossero ben vestiti, ed i *nuntii* di Dio soffrissero la fame. Ed aggiungendo: *male Domino suo servit qui sic nuntios ejus turpiter recipit,* non volle accettare il battesimo. Allora, ma troppo tardi, Carlo fece ricercare quanti poveri erano nell'esercito, dar loro vesti e cibo in abbondanza. Se Carlo avesse trattato meglio i poveri, Agolante e i suoi si sarebbero convertiti: guai, dunque, a coloro che trattano male i poveri; guai a loro nel giorno del giudizio! Si venne a battaglia: Agolante fu ucciso; solo pochi Saraceni, col re di Siviglia e con Altumajor re di Cordova, riuscirono a scampare. La città fu presa; tutti i Saraceni, che vi erano dentro, trucidati. Si nuotava nel sangue. È chiaro, se Carlo vinse, fu perchè combattè per la fede cristiana; dunque, la fede cristiana è la migliore fra tutte; dunque, chi vuol salire in alto, deve crederci. Carlo, raccolti i suoi, si accampò presso un ponte, sulla via di S. Giacomo. Alcuni cristiani andarono a spogliare i morti, ma Altumajor li sorprese e li uccise tutti. Così periranno coloro, che dalla penitenza tornano al vizio; specialmente i religiosi, i quali si volgono alle cure mondane.

Carlo ebbe notizia che un principe della Navarra, di nome Furre, voleva combattere contro lui. Il re si accostò al luogo dove quello era: la sera antecedente alla battaglia, pregò Iddio che gl'indicasse quali dei suoi sarebbero morti. All'indomani, apparve una croce rossa sull'omero de' destinati a morire. Carlo li rinchiuse nel suo oratorio, per impedire la loro perdita; combattè, vinse ed uccise il nemico; ma quando tornò

all'oratorio, trovò morti tutti coloro che vi aveva lasciati. Poi sottomise la Navarra.

Presso Nadres (*Nagera*) era giunto Ferraù (*Ferracutus*), gigante mandato dall'Ammiraglio di Babilonia a debellare i Francesi: questi gli andarono incontro. Il gigante sfidò i cristiani a singolar combattimento. Accettarono, l'un dopo l'altro, Ogiero, Rinaldo *de albo spino*, Costantino, Oliviero, ed altri ancora, ma furono tutti vinti e messi in carcere. Andò, alla fine, Rolando. Ferraù, con una mano sola, lo sollevò, lo collocò sul suo cavallo, e lo portava via; ma l'eroe riprese a tempo le forze, e, afferrato il nemico, cadde con lui dal cavallo. Cominciò allora un duello terribile. Sull'annottare, Ferraù chiese tregua. Il giorno dopo ripresero il duello, a piedi e senza lance, e toccò a Rolando proporre un po' di riposo. Ferraù si addormentò; il nemico, perchè dormisse meglio, gli collocò una pietra sotto il capo. Allo svegliarsi del gigante, cominciò fra loro due uno strano colloquio. D'una in altra parola, presero a discorrere delle due religioni, cristiana e maomettana. Come va, domandava Ferraù, che il vostro Dio è uno e trino insieme? Se il padre è Dio, il figliuolo è Dio, lo Spirito Santo è Dio, son tre Dei, non un solo. Rolando risponde con gran lusso di argomenti. Nella cetra che suona, si distinguono tre cose, l'arte, le corde e la mano, eppure è una sola cetra; il sole ha candore, splendore e calore, pure è uno... — Ma io non capisco, ripiglia il pagano, come Dio padre procreò un figlio. E, più tardi: Come va che una vergine potè partorire? — Questi e molti altri dubbi sono discussi da Rolando con molta pompa di teologia. Ferraù consente a tenere per vera la religione cristiana, se sarà vinto nel duello. Si azzuffarono di nuovo: ad un certo punto, Ferraù stava per distendere a terra Rolando, ma questi, invocato l'aiuto di Maria Vergine, sfuggì al pericolo. E Ferraù a chiamare a gran voce Maometto. Accorsero i Saraceni in suo aiuto, ma Rolando era già incolume tra i suoi. La battaglia si fa generale, il gigante è ucciso, i pagani sconfitti, e i prigionieri cristiani messi in libertà.

Poco dopo, Carlo mosse contro Altumajor e contro il re di Siviglia, i quali s'erano accampati presso Cordova. Alcuni pagani, con maschere e corna e tamburelli, spaventavano i cavalli de' cristiani; ma Carlo comandò

si coprisse il capo d'ogni cavallo, sicchè non vedesse e non udisse. Il re di Siviglia fu ucciso, Altumajor si lasciò battezzare, e Carlo divise la Spagna fra le sue genti. Andato poi al sepolcro di S. Giacomo, punì di morte o di esilio gli abitanti del paese, ch'erano ridivenuti maomettani. Quindi, convocato in Compostella un concilio di vescovi, stabilì che tutti i principi ed i re cristiani di Spagna obbedissero al vescovo di S. Giacomo. Turpino dedicò la basilica e l'altare; Carlo donò la Spagna e la Galizia alla chiesa, imponendo un tributo annuo a tutt'i possessori di case, e proclamando *Sede Apostolica* quella chiesa. Se Roma è la prima delle Sedi Apostoliche, Compostella tiene il secondo luogo. Carlo, che compì sì grandi imprese, *erat brunus, facie rubeus, corpore decorus, et venustus, sed visu efferus*, alto otto de' suoi piedi (i quali erano lunghissimi). La sua faccia era lunga un palmo e mezzo, la barba un palmo, il naso mezzo palmo; gli occhi, simili a quelli del leone, scintillanti come carbonchi. La sua cintura era di otto palmi. Mangiava poco pane a pranzo e beveva poco vino, ma gli bisognava la quarta parte d'un montone, ovvero due galline, ovvero una lepre. Poteva, con un sol colpo, spaccare un cavaliere con tutto il cavallo; poteva, con una mano, sollevar di terra un uomo armato, fino all'altezza del capo. Ogni notte vegliavano intorno al suo letto centoventi *fortes orthodoxi*, quaranta alla volta, con la spada nuda in una mano, un cero acceso nell'altra. Troppo lungo sarebbe narrare come giovanetto esulò presso Galafro Ammiraglio di Toledo, e come vinse i nemici di Galafro, poi sottomise popoli e città, *et quomodo multas abbatias per mundum instituit*, e le altre sue glorie. Partito dalla Galizia, si fermò a Pamplona. In quel tempo erano a Saragozza due re saraceni, Marsilio e Belvigante suo fratello, sottomessi a lui, ma, in fondo, suoi nemici. Carlo, mandò Ganellone ad invitarli a battezzarsi e a pagare il tributo: quelli gli spedirono trenta cavalli carichi di oro e d'argento, sessanta carichi di vino, *et mille mulieres saracenas formosas*. Guadagnato dai doni di Marsilio, Ganellone promise dargli in mano *pugnatores ad interficiendum;* poi, tornato a Carlo, gli diè a credere che Marsilio s'apparecchiava a seguirlo in Francia per ricevervi il battesimo. I Francesi bevvero il vino e si sollazzarono con le donne

di Marsilio. Per consiglio di Ganellone, Carlo lasciò alla retroguardia, in Roncisvalle, Rolando, Oliviero e gli altri più prodi, con ventimila soldati. Ma questi, perchè s'erano ubbriacati e abbandonati alla lussuria, morirono. Marsilio e Belvigante sbucarono da' boschi, dove, per consiglio di Ganellone, s'erano celati; con cinquantamila soldati divisi in due schiere piombarono in Roncisvalle. La prima schiera è vinta, la seconda vincitrice. De' cristiani rimangono in vita Rolando, Baldovino, Turpino, Terigi e Ganellone. Ma perchè far perire anche quelli che non s'erano ubbriacati nè dati a lascivie? Sia perchè il Signore volle evitar loro il rischio di cadere più tardi in peccato, sia perchè volle premiare le loro fatiche. Ad ogni modo, si badi *quod perniciosus sit comitatus foeminarum;* e ci badino, più di tutti, i sacerdoti, *quibus non licet inebriari et mulieribus coinquinari:* se no, andranno all'inferno. Rolando esplora il campo, incontra un saraceno, lo lega ad un albero; sale sopra un monte, e quivi *sonuit tubam suam eburneam.* Cento cristiani superstiti accorrono intorno a lui. L'eroe scioglie il saraceno, gli comanda di seguirlo e di indicargli Marsilio. Quegli ubbidisce. Rolando si slancia tra i nemici, dà un colpo al più alto di essi, taglia lui ed il cavallo per mezzo. A quella vista, fuggono gli altri, ma l'eroe raggiunge Marsilio e lo uccide.[1] I cristiani periscono tutti, Rolando stesso ha ricevuto quattro colpi di lancia. Belvigante, saputa la fine di Marsilio, si allontana; Tederico (Thierry), Baldovino, altri pochi cristiani errano pe' boschi. Rolando si trascina fino all'entrata della valle: sguainata la spada *(Durrenda,* quasi *durum ictum cum ea dans),* le fa i suoi addii: *O quoties Domini nostri Jesu Christi sanguinem per te vindicavi! quoties Christi inimicos peremi! quoties Saracen s per te trucidavi!.... O spata felicissima, acumine velocissima, cujus nulla olim fuit consimilis, nec amplius erit!...* Temendo essa non cada in mano de' Saraceni vuole spezzarla sopra un masso. Colpisce il masso tre volte, e lo taglia in due; ma la spada rimane illesa. Allora dà fiato al corno, con tanta forza, che le vene e i nervi del suo collo si rompono. Il suono, *angelico ductu,*

---

[1] Il Gautier, confondendo due fatti diversi, crede Marsilio sia quel pagano diviso in due *uno ictu.* Vedi *Les Epopées Françaises,* II, pag. 409 in nota.

giunge dov'è Carlo, nella *valle di Carlo*, a quattro miglia da Roncisvalle, verso la Guascogna. Il re vuol tornare indietro, ma Ganellone gliel impedisce, dicendo che Rolando suona il corno per dar la caccia a qualche fiera. Baldovino càpita dove l'eroe giace moribondo; e poichè non può dargli aiuto, monta sul cavallo di lui, e via di corsa a portare la notizia a Carlo. Sopraggiunge Thierry. Rolando raccomanda l'anima a Dio e fa lunga professione di fede cristiana. L'anima sua è ricevuta in cielo.

In quel mezzo, Turpino celebrava, nella valle di Carlo, la messa de' morti. Rapito in estasi, vide schiere di angioli e di demoni, ed apprese che i primi portavano al cielo le anime de' cristiani, gli altri all'inferno le anime de' saraceni. Mentre egli narrava la visione, giunse Baldovino e confermò il triste annunzio. I Francesi tornarono a Roncisvalle. Carlo trovò il cadavere di Rolando, con le braccia in croce sul petto, e prese a gemere e piangere e strapparsi i capelli e dire: *O vir alti nominis; o brachium dextrum corporis mei. O barba optima, decus Gallorum, spata justitiae, hasta inflexibilis, lorica incorruptibilis, galea salvationis, Judae Machabeo probitate comparatus, Sansoni assimilatus, Sauli et Jonathae mortis fortuna consimilis, miles acerrimus, bello doctissimus, fortibus fortior, genus regale, destructor Saracenorum, defensor Christianorum, murus clericorum*, ecc. ecc. Il cadavere è imbalsamato, e tutta la notte si piange. Il giorno dopo, i Francesi raccolgono, con molte lacrime, i loro morti. Il re corre sulle tracce dei nemici; il sole, fermatosi sull'orizzonte, gli dà modo di raggiungerli sulla via dell'Ebro, dove ne uccide quattromila. Tornato a Roncisvalle, fece fare il processo a Ganellone. Nel giudizio di Dio, Pinabello, campione di Ganellone, fu ucciso da Thierry: Ganellone, convinto a questo modo del tradimento, fu legato alle code di quattro cavalli, e squartato. I cadaveri parte furono imbalsamati e portati in Francia, parte sepolti in Roncisvalle. Il maggior numero furono posti ne' santi cimiteri di Arles e di Bordeaux, l'ultimo de' quali Carlo fece consacrare da sette vescovi. Rolando fu portato a Blavia, e Carlo fece larghissimi doni di danaro e di privilegi alle chiese, di vesti e di cibi ai poveri di Blavia. Di là Carlo e Turpino andarono ad Aliscamps, presso Arles, dove

seppellirono molti degli uccisi. Anche qui i poveri ebbero grandi doni. Turpino rimase a Vienna per curarsi le ferite; Carlo proseguì il viaggio, convocò un concilio nella basilica di S. Dionigi, *omnem Franciam ecclesiae ejus in praedio dedit*, impose un tributo annuale ai sudditi, per l'edificazione della chiesa. S. Dionigi gli apparve in sogno e gli promise il perdono de' peccati per chiunque pagasse il tributo; *et qui libentius reddebat*, Francus sancti Dionysii *ubique vocabatur*. Ecco perchè la *Gallia* si chiamò *Francia!* — Andato ad Aquisgrana, Carlo arricchì la basilica di Maria Vergine e fece ornar quella e il suo palazzo di dipinti: tra le altre cose, furono rappresentate le guerre di Spagna e le sette arti liberali. Un giorno, Turpino vide innumerevoli demoni per l'aria; domandò dove andassero, e sentì rispondere: « Ad Aquisgrana, dove Carlo è per morire; vogliamo portar all'inferno l'anima sua. » L'Arcivescovo comandò loro di farsi vedere al ritorno. E li rivide, ed uno gli disse: « Michele ha messo tante pietre e legname di basiliche sulla stadera, che le buone opere han superato le cattive, e l'anima di Carlo ci è stata tolta. » Pochi giorni dopo, un messaggero recò a Turpino la notizia della morte del re. La sventura era stata annunziata da cento segni. Chi imita Carlo, *qui ecclesiam aedificat, regiam Dei sibi preparat*; i santi, ai quali ha dedicate le chiese, lo salvano dai demoni e lo portano in paradiso.

Il racconto si chiude con questi versi:

Qui legis hoc carmen, Turpino posce juvamen,
Ut pietate Dei subveniatur ei.

III.

Dell'autenticità del libro attribuito a Turpino si dubitò già da parecchi secoli. Poco dopo l'edizione che ne fece lo Schard, ci fu chi lo giudicò scritto « da uomo imperito e mendace. »[1] Il Bayle, nel suo Dizionario, diceva: « Il n'y a désormais personne qui le prenne pour Turpin, élevé à l'Archevêché de Reims par Charlemagne, ni qui ajoûte aucune foi à ses narrations. »[2] Il Ciampi, raccolte le opinioni dell'Otomano, del Mas-

---

[1] G. Paris, *De Pseudo-Turpino*; ediz. cit., pag. 2.
[2] Bayle, *Dict. hist. et crit.*, art. *Turpin*.

sonio, del Douza, del Calcondila e di altri, osserva: « niuno mette in dubbio che non sia un lavoro fatto, al più tardi, nel principio del secolo XII. »[1] Va anche più oltre, ed accenna alla questione, la quale però sarà discussa per molto altro tempo, — se, cioè, la *Cronaca* fosse la fonte de' poemi cavallereschi, ovvero una compilazione di canti anteriori. Il Ciampi, piuttosto che attribuire l'intiera invenzione di que' racconti alla furberia d'un frate, trovava « molto più verosimile, che, come tant'altre tradizioni e storie, corressero anche queste fra il popolo, finchè poi si pensò a raccoglierle. »

Il Prescott chiama *frode*, quantunque *pia*, la *Cronaca*, e le rimprovera di non avere nè la veracità della storia, nè la bellezza della finzione. Però, quantunque *insignificante*, essa fu, secondo l'illustre storico, il germe da cui sbocciaron fuori le finzioni romanzesche, il suolo su cui crebbero i fiori splendidi delle finzioni francesi e italiane. Benchè il Prescott, noto tra parentesi, avesse innanzi la *Cronaca*, e lo dice; benchè gli fosse facile paragonarla col *Morgante;* pure opina che il *Morgante* sia stato modellato su la *Cronaca*.[2]

Analoga a quella del Ciampi è l'opinione di Antonio Panizzi, il quale, benchè si serva d'argomenti poco saldi, ritiene la *Cronaca*, fra gli altri antichi romanzi in prosa, « il più antico di tutti. »[3] Ma il Mazuy,[4] pur ammettendo che il libro non fu composto nel secolo VIII dall'arcivescovo di Reims, sostiene che esso, *resumé des traditions orales qui existaient dans les provinces méridionales de la monarchie*, portato di là dalla Loire dai crociati e dai trovatori, fu la fonte principale dei *grands romans sur Roncevaux*. Le tradizioni orali, di cui fa cenno il Mazuy, erano, secondo lui, *canti primitivi* o semplici racconti; nè egli poteva non riconoscere l'esistenza di poesie anteriori alla *Cronaca*, se questa medesima ne parla. Dice infatti di Oello, ovvero, secondo la lezione di altri manoscritti, di Ogiero: *De hoc canitur in cantilena usque in hodiernum diem.* E in una lettera che Goffredo priore

---

1 Ediz. cit., pag. XI.

2 *Poetry and Rom. of the It.*, pag. 203. Cfr. *Italian narr. poet.*, pag. 167, in *Philip II and Essays* (London, Routledge). È bene notare che i due saggi del PRESCOTT furono composti l'ultimo nel 1824 e il primo nel 1831.

3 *Essay on the Rom. Narr. Poetry of the Italians*. London, Pickering.

4 *Roland Furieux* ecc.; Paris, Knab, 1839; pag. XXIV e segg.

di Vigeois scriveva verso il 1180, mandando la *Cronaca* al convento di Saint-Martial, si legge: *apud nos ista latuerant hactenus, nisi quae joculatores in suis praeferebant cantilenis.*

Oramai, trascorsi quarant'anni da che il Mazuy pubblicò la sua traduzione del *Furioso*, fatti infiniti altri studi sulla storia dell'epopea in generale e della francese in particolare, non è più lecito vedere nella *Cronaca* di Turpino la fonte de' poemi in lingua d'oïl. Tale credenza era solo possibile quando si giudicava l'epopea frutto dell'ispirazione d'un uomo solo, e si ponevano in un fascio stesso l'*Iliade* e l'*Eneide*.[1] Oggi sanno, o dovrebbero sapere anche gli scolari di ginnasio, che l'epica primitiva è spontanea, popolare; sicchè non ci vuol molto a intendere che la *Cronaca* di Turpino, scritta in latino e per le persone d'una certa cultura, non poteva essere il punto di partenza d'una sterminata produzione epica. E non è strano supporre, sia pure per un momento solo, che i *novanta* poemi in lingua d'oïl giunti sino a noi, fossero scaturiti dai trentadue capitoletti della *Cronaca?* Non è strano immaginare, senza averli letti, che que' poemi si rannodino tutti alla guerra di Carlomagno contro Agolante, alla rotta di Roncisvalle? — D'altra parte, *habemus confitentem reum:* la stessa *Cronaca* ci attesta l'esistenza di canti epici anteriori; e mi pare che il Gautier voglia sciupare il suo tempo quando si ferma a domandarsi: « Sta bene, le *Chansons de geste* esistevano prima dell'opera del falso Turpino; ma le ha egli conosciute, le ha tenute a modello? » Oh, donde avrebbe egli ricavato i fatti cui s'adopera a dar apparenza di storia vera? Chiamiamole *cantilene*, chiamiamole *chansons de geste* belle e buone, quelle narrazioni erano diffuse tra il popolo, e l'autore della *Cronaca* dovette *conoscerle* (per lo meno!), poichè se ne serve. Ma alla

---

[1] Son caduto dalle nuvole quando ho letto, in un recentissimo lavoro, ripetuta questa opinione intorno all'epopea; ma la mia maraviglia è cessata allorchè ho visto che l'A. crede "l'epopea cavalleresca derivata dai romanzi cavallereschi„ — "i romanzi del ciclo di Carlomagno e quelli del ciclo di Arturo dover la loro origine ai Provenzali„ — "la *tirade monorime* essere evidente imitazione degli Arabi„ e simili amenità. Chi sospetterebbe che esse servono d'introduzione appunto ad un corso su la poesia epica italiana? V. *Prolusione al corso di Lett. Ital.* nell'anno scol. 1879-80 nella R. Un. di Palermo, letta dal professore MATTEO ARDIZZONE. Palermo, 1880.

risposta astratta s'ha da aggiungere che Paolino Paris, suo figlio Gaston e altri hanno provato, per usar la frase di quest'ultimo, *Turpinum non ut antea credebatur, fontem, sed imitatorem carminum eroicorum.*[1] Il Gautier non è molto preciso quando chiede: le *Chansons de geste lui ont elles* (a Turpino) *servi de modèle? Modello,* in qual significato? — Più felicemente l'autore delle *Epopées Françaises* istituisce un paragone tra la *Chanson de Roland* e la *Cronaca*, per dimostrare che quella è anteriore: la medesima situazione è trattata dall'autore della *Chanson* con la rozza semplicità del poeta primitivo, senza fronzoli, senza sfoggio di erudizione; dall'autore della *Cronaca* con amplificazioni rettoriche di pessimo gusto. Nella prima, sul cadavere di Roland, Carlo esprime il suo dolore col disordine e con la passionata eloquenza della realtà; nella seconda si lascia andare ad una litania grottesca di aggettivi: *O brachium dextrum corporis mei, barba optima, decus Gallorum, spata justitiae....* e via via, su questo metro, per un'altra pagina. Non ci manca se non l'*ora pro nobis!* La *Chanson* procede rapida e diritta nella narrazione, non s'impaccia in dispute teologiche, non in citazioni bibliche: gli eroi combattono per la fede, con la convinzione sincera e profonda di compire il dover loro, con la sicurezza di ricevere il premio dopo la morte, ma tutto questo è un sottinteso: ora si tratta di dar buoni colpi di spada, di uccider molti nemici, non di sciupar il tempo in ciarle inutili. La *Cronaca* cerca col fuscellino le digressioni religiose e morali; solo un chierico poteva immaginar di convertire Orlando in dottore di teologia e Ferraù in catecumeno.

Ma come, e quando, e da chi fu composta la *Cronaca?* A queste domande non fu data una risposta ampia e soddisfacente prima del 1865, quando Gaston Paris mandò fuori la sua bella dissertazione, di cui vi dirò ora, brevemente, il contenuto.

I primi cinque capitoli dell'opera non hanno relazione intima col resto, e son di altro autore. Questi mostra saper di cose spagnuole ed anche arabe, — nomina una sola volta Turpino e non come autore del libro, — non nomina alcun guerriero cristiano, tranne

---

[1] GAUTIER, vol. I, pag. 75. — G. PARIS, pag. 5.

Carlomagno, — non bada se non a lodare S. Giacomo e la Chiesa di lui, a mostrare che l'impresa di Carlo fu menata a termine con l'aiuto del santo, — non cura punto di dilettare il lettore, non discorre di battaglie, non inserisce sermoni nel racconto. Chi scrisse gli altri ventisette capitoli, nomina re saraceni come *Aigolante* e *Marsilio*, di cui non si ha notizia se non ne' poemi francesi, — foggia il nome *Altumajor* non sull'arabo *Al-Mansur*, ma sul francese *Aumacor*, che interpreta *Haut-Major*, — molte volte parla di sè e si dà per autore del libro, — nomina molti guerrieri di Carlo, de' quali s'occupano i poemi suddetti, — trascura S. Giacomo, non attribuisce a lui i miracoli di cui tocca; della Chiesa dell'apostolo parla una volta sola e contraddicendo all'autore de' primi capitoli, — s'affatica a descriver battaglie e duelli, a narrare storielle pie, a tirar giù discussioni teologiche. Certo, non uscirono dalla stessa penna i primi cinque capitoli e i ventisette successivi.

Due caratteri vanno specialmente notati in quella che chiameremo, ormai, prima parte: la devozione dello scrittore e la sua conoscenza delle cose spagnuole. Tranne cose spagnuole, non si tratta, qui, se non di religione; non si descrivono combattimenti, non si riferiscono sermoni, ma solo preghiere e miracoli: son ricordate brevemente, non raccontate le vittorie. Se si domanda qual cagione spingesse l'autore a scrivere, non si trova se non che egli volle esaltar con lodi S. Giacomo, esortare i fedeli a visitare il sepolcro di lui. L'apostolo è spesse volte tirato in ballo. Egli appare in sogno a Carlo per comandargli di andare in Ispagna; egli fa risplendere in cielo una via di stelle, che mostri il cammino; egli spiega il significato della *via stellarum*; egli offre prontissimo aiuto a Carlo perchè conquisti Pamplona. Carlo, avuta vittoria, rende grazie a Dio *ed a S. Giacomo*, visita il sepolcro dell'apostolo, pone colà un vescovo e de' canonici, fa molti doni alla Chiesa, innalza témpi negli altri suoi domìni in onore del santo. L'argomento, col quinto capitolo, è esaurito; quando, cioè, Carlo ha fatto quel che voleva, ha liberato la Spagna, abbellito il sepolcro del santo, resa libera la strada ai pellegrini, e torna al suo regno.

L'autore di questa parte era spagnuolo: un francese difficilmente avrebbe saputo tanti nomi spagnuoli,

enumerato tante città della Spagna, conosciuto ciò che si narrava di parecchie fra quelle. E poi, ciò che vi si dice di un idolo arabo chi l'avrebbe saputo, tranne uno spagnuolo? Nato in Ispagna lo dimostrano le premure sue perchè gli stranieri vadano a visitare il sepolcro dell'apostolo; anzi, esse premure lo indicano nato in Galizia, a Compostella. Però, come nel secolo medesimo scrissero parecchi della scoperta del sepolcro e della virtù delle reliquie del Santo,[1] come la *Cronaca* contraddice a questi scritti, essi furono posteriori, e quella deve considerarsi come il primo ed ancora rozzo tentativo di dimostrare l'autenticità delle reliquie di S. Giacomo. I primi cinque capitoli dovettero essere composti verso la metà del secolo XI; non posson credersi anteriori, poichè nominano la *Lotharingia*, e questo vocabolo non si trova usato prima della fine del secolo decimo. Inoltre, vi si nomina una sol volta Compostella, *quamvis tunc temporis parva*, e vi si narra che Carlo, visitato il sepolcro dell'apostolo, *venit ad Petronum*. Così si chiamava quella pietra, alla quale fu legata la nave che recò ad Iria Flavia il corpo di S. Giacomo, anzi di lì trasse Iria il nome di *El Pedron*. Dunque non era ancor sorta, tra Iria e Compostella, la contesa che ebbero alla fine del secolo undecimo, quando tutt'e due si arrogarono il titolo di città vescovile. Il vocabolo *Compostella* non appare prima della fine del secolo decimo, e, nell'undecimo, è poco frequente: più tardi, per altro, non si sarebbe potuto trasandarlo in un racconto come questo. Infine, secondo il capitolo quinto, Carlo fa doni di poco valore alla basilica di S. Giacomo, segno che, al tempo dell'autore, essa era modesta ed umile: invece, secondo il capitolo ventesimo, Carlo sottomette ad essa tutt'i re ed i vescovi della Spagna.

La seconda parte della *Cronaca* dovette esser composta da un francese, anzi da un chierico francese. Tutto ciò che si legge, nel capitolo XXXI, de' doni e de' privilegi concessi da Carlo alla badia di S. Dionigi, dev'esser uscito dalla penna de' monaci di quella badia. E quando fu scritta questa parte? Verso la fine del secolo XI o il principio del XII. La diversità di colore negli abiti de' monaci e de' canonici sedenti a convito

---

[1] *Historia Compostellana*, cit. dal PARIS, pag. 18 e segg.

con Carlo (cap. XIV) mostra, notò già il Lebeuf, che l'autore scriveva alla fine del secolo undecimo. Inoltre, egli difende e spiega il domma della Trinità (cap. XIX), come per confutare Roscellino, il quale, per le sue opinioni intorno alla Trinità fu tenuto eretico e dannato nel 1092. Parla della chiesa di S. Giacomo in modo da indicare che, di umile, essa era divenuta potente e superba; dice che Iria non ebbe vescovo da Carlo, anzi fu sottoposta a Compostella, segno che sapeva delle gare sorte tra le due città al tempo di Didaco Gelmirez, il quale resse la chiesa di S. Giacomo dal 1100 in pói.

Si hanno indizi perchè si creda l'autore fosse di Vienna nel Delfinato: infatti la *Cronaca* dice Turpino avere avuto presso Vienna in *ecclesia an'e altare* la visione della morte di Carlo (cap. XXXII), ed un supplemento al libro, contenuto in alcuni codici, narra la morte di Turpino e l'invenzione del corpo suo in Vienna.

Dunque, tutta intera l'opera fu composta tra la metà del secolo XI e il principio del XII. Certo è che un esemplare di essa era posseduto dalla badia di S. Dionigi prima dell'anno 1166: in quell'anno, per comando di Federigo Barbarossa, fu scritta da un chierico d'Aquisgrana una *Vita Caroli Magni,* nel terzo libro della quale si fa cenno dell'epistola di Turpino a Leobrando Aquisgranense, con cui la *Cronaca* comincia: *epistola quam Turpinum... Leob. Aq. transmisisse in Chronicis francorum apud Sanctum Dionysium in Francia repperimus.* Il Gautier, riferendo questo fatto, dice che il terzo libro della vita di Carlo *n'est autre que la cronique de Turpin.* Ciò non appare da' cenni del Paris; ma non ho modo di verificare da me se il Gautier abbia ragione. Nel 1183 Goffredo di Vigeois mandava a' religiosi di S. Marziale, con la lettera già ricordata, la *Cronaca:* nel secolo XIII, questa è frequentemente ricordata, fusa con altre narrazioni, compendiata.

Leone Gautier aggiunge alcune minuzie agli argomenti del Paris. Flodoard, morto nel 966, parla di Turpino, non del libro attribuitogli; dunque..... esso è posteriore alla prima metà del secolo X. La *Cronaca* nomina *terram Portugallorum*, ma non s'è trovata la parola *Portogallo* in documenti anteriori al 1069;

dunque...... è posteriore al 1069 o di poco anteriore. Versi come quelli con cui termina il libro, a *rime leonine interne,* non si trovano prima del secolo XI; ma con versi siffatti termina la *Cronaca,* dunque..... non fu scritta prima di quel secolo. Recando questa sorta di lumi nuovi nella questione, il Gautier non s'arrischia a dire chi fu l'autore della falsificazione, perchè gli sembra non siasi fatto ancor uso di alcun argomento « que la saine critique puisse admettre. » Dimostri, dunque, che la critica del Paris non è sana, e non isprechi il fiato a confutare i Ciampi, i Daunou, i Génin, confutati già da tanto tempo!

IV.

L'opera del falso Turpino ebbe grandissima voga fin dal secolo XIII, ma non attinsero ad essa i poeti se non quando l'epica francese passò nelle mani de' letterati, se vogliam chiamarli così, dei raffazzonatori, de' compilatori. E poichè questi trasformavano, alteravano le antiche leggende a modo loro, sentirono il bisogno, per dare alle loro scritture l'impronta della verisimiglianza, di ricorrere ad un sotterfugio, e dettero a credere di aver ricavato i loro racconti da antiche cronache. « Chi volesse tenere per menzogna ciò che io vi conterò, vada a leggere la storia in Francia, a Parigi. »[1] Così comincia il *Floovant,* e, su per giù, mandano innanzi questa dichiarazione gli autori di molti altri poemi, di *Berte as grans piès,* di *Girart de Viane,* di *Jehan de Lanson,* ecc. Ordinariamente il poeta dice d'avere scoperto il manoscritto nel monastero di S. Dionigi. Il Gautier sembra attribuisca questa innocente finzione alla popolarità ottenuta dalla *Cronaca* di Turpino; ma può darsi fosse un bisogno sentito istintivamente, anzi che frutto di riflessione o frode, quell'invocare la testimonianza, l'autorità di un manoscritto latino. Checchè ne sia, si vede, qui, che i poeti italiani non furono essi i primi a riferirsi a ciò che *contava* « il libro, » « la storia, » « l'autore. »

---

1 Et qui ice voudrai à mançonge tenir,
Se voist lire l'estoire an France, à Paris.
Vedi *Floovant, Chanson de Geste* ecc.; Paris, 1859; nel vol. I degli *Anciens Poètes de la France.*

L'azione della *Cronaca* sulle composizioni epiche francesi del periodo letterario, pare a qualcuno « sensibile. » Certo, nel *Charlemagne* di Girard d'Amiens, l'infanzia di Carlo, la guerra tra lui ed Agolante sono narrate quasi come nella *Cronaca*,[1] e Girard fu appunto un compilatore. Qua e là, in altri poemi, come nell'*Ansèis de Carthage* si incontrano episodi, scene, che si posson credere derivate di là, ma son sempre particolari che rimangon come perduti nel vasto quadro dell'azione principale. Nè mi pare abbastanza provata l'opinione del Castets, che l'autore del *Gui de Bourgogne* togliesse da un capitolo dello Pseudo-Turpino, tutta o parte, « l'idée mère du roman. »[2] Toccava all'Italia distendere in una lunga composizione buona parte del contenuto della *Cronaca*.[3]

L'epica francese fu introdotta nell'Italia Settentrionale tra la seconda metà del secolo XII e la prima del XIII, e ben presto vi si acclimò, e non solo furono modificate o trasformate le *Chansons de geste* francesi, sia nel contenuto, sia nella forma; non solo si tradussero in un linguaggio misto di francese e di veneziano, come avvenne della *Berta*, del *Macaire*[4] e di

---

1 Gautier, *Les Ep.* Vol. II, pag. 29, 69, 475.

2 *Turpini Hist.* etc., texte revu et complété d'après sept manuscrits, par F. Castets; Paris, Maisonneuve, 1880; pag. 79.

3 Nel *Novellino*, la novella LXXI e la XXII (cito dall'edizione del Biagi, Firenze, Sansoni, 1880) sembrerebbero ricavate dalla *Cronaca*. La prima narra, attribuendolo al Saladino, ciò che questa narra di Agolante nel cap. XIV: l'*Ansèis de Carthage* sostituisce Marsilio ad Agolante. Il fatto si trova anche nel trattato *De Eleemosyna* di Pier Damiano. Ma la novella XXII ha molto più dirette attinenze col cap. VII della *Cronaca*, anzi ne è proprio la traduzione. La *Cr.* dice: " Sed quia malis factis divini judicii vindicta proxima esse solet, transactis triginta diebus, apparuit ei nocte in ectasi mortuus dicens: quoniam res meas pro animae meae redemptione in eleemosyna tibi commendavi ad dandum, scias omnia crimina mea Deum mihi remisisse; sed quia injuste eleemosynam meam retinuisti per triginta dies in tartareis poenis moras me intelligas fecisse, te autem in eodem loco infernali unde egressuss sum die crastina scias ponendum, et me in Paradiso sessurum etc. „ E il *Novellino:* " Ma per ciò che lla veggianza dello verace iustiziatore è prossimana al mal facciente, si aparve il difunto a ccholui in capo de XXX die, et dissegli: Per ciò che lo mio t'acomandai a dispensare in limosina per anima mia, sappi che Dio m'à diliberato di tutti li miei peccati; et per ciò che mia limosina ritenesti, XXX giorni, m'ài fatto istare in pena. Sì ti dico che in questo luogo ove io sono istato interai tue domane et io me ne voe salvo in Paradiso ecc. „ Però, come si fa a sapere se l'autore del *Novellino* ebbe innanzi proprio la *Cronaca*, o qualche altro libro nel quale si trovava narrato lo stesso fatto, e se lo Pseudo-Turpino trasse questo episodio da altri scrittori? — Cfr. D'Ancona, *Studi di Crit.* ecc.; Bologna, Zanichelli, 1880; pag. 314.

4 *Berta* fu pubblicata da A. Mussafia nella *Romania; Macaire* dal Guessard, vol. IX degli *Anc. Poètes de la France;* il *Buovo* veneto dal Rajna, *Ricerche sui Reali di Francia*, Bologna, Romagnoli, 1873.

parecchie altre, o in puro dialetto veneziano, come avvenne del *Buovo;* ma si giunse a comporre addirittura nuovi poemi. Uno di questi è l'*Entrée en Espagne*, creduta opera di Niccolò da Padova:[1] rimonta, a giudizio del Gautier,[2] ai primi anni del secolo XIV. Secondo l'*Entrée*, l'apostolo S. Giacomo appare a Carlomagno e lo sprona a compiere il voto, fatto già prima, di render libero il cammino a' pellegrini che vanno in Galizia. Per via, l'esercito cristiano incontra Ferragus, un gigante. Ferragus e Roland combattono insieme alternando colpi di spada ed argomenti teologici, ciascuno volendo provare nell'un modo e nell'altro la superiorità della propria fede. Ferragus è ucciso. Durante l'assedio di Pamplona, Roland viene a contesa con Carlomagno, e, irritato, lascia l'esercito; al quale ritorna dopo lunghe peregrinazioni in Oriente.

Come si vede da questo rapidissimo sunto, il dato fondamentale dell'apparizione dell'apostolo e il duello tra Ferragus e Roland (raccontato, incredibile a dirsi! in novantaquattro pagine) sono tolti dalla *Cronaca* di Turpino. Niccolò vuol dare a credere che l'arcivescovo stesso gli ha imposto di scrivere:

> L'arcevesques Trepins, que tant feri d'espée,
> Enscrit de sa man l'estorie croniquée:
> N'estoit bien entendue fors que da gient letrée.
> Une noit, en dormand me vint en avisée
> L'arcevesque meïme cun la carte aprestée;
> Comanda moi e dist, avant sa desevrée,
> Que por l'amor saint Jaques, fust l'estorie rimée:
> Car ma arme en seroit sempres secoroue et aidée;
> Et por ce vos ai je l'estorie comencée,
> A ce qe ele soit entendue et çantée.

Pure, nella vastissima tela immaginata da Niccolò (del suo poema ci rimangono circa 20,000 versi) le fila tratte dalla *Cronaca* son poca cosa. L'autore stesso lo assicura:

---

[1] Recenti studi dello Stengel e del Thomas han dimostrato: che il Niccola da Padova, cui era stata attribuita l'*Entrée*, non ha mai esistito; che quel poema fu opera di due autori, il primo de' quali era padovano, e l'altro, di nome Niccola, era probabilmente tutt'uno con quel da Verona, autore del noto poema sulla Passione; che la *Prise de Pampelune* fa parte integrante dell'*Entrée*, e che ne fu autore lo stesso Niccola. (Cfr. *Giornale di Filologia Romanza*, vol. IV, pag. 223.)

[2] Op. cit., vol. II, pag. 328.

Se dam Trepin fist bref sa lecion
Et je di long, bleismer ne me doit hon:
Ce que il trova bien le vos canteron.
Bien dirai plus à ch'in poise e chi non.

Ed aggiunge ch'egli si serve di due altri cronisti, Çan de Navaire e Gautier d'Arragon.

Se fosse esatta l'ipotesi di Gaston Paris, che Niccolò narrasse anche la rotta di Roncisvalle nella parte perduta del poema, si avrebbe a credere che li seguisse anche lo Pseudo-Turpino; ma l'ipotesi è stata combattuta con molti argomenti dall'egregio amico mio professor Pio Rajna. [1]

L'*Entrée en Espagne* fu seguita dall'autore del *Libro chiamato la Spagna nel quale si tratta gli gran fatti e le mirabil Battaglie, che fece Re Carlo Magno nelle parti della Spagna.* [2] Questo lungo poema di quaranta canti (che i soliti *Manuali* si ostinano ancora a creder opera di Sostegno di Zanobi, ed a chiamare *Spagna istoriata*), segue pure la *Prise de Pampelune*, altra composizione del periodo franco-italiano, [3] e dal Canto XXVIII in poi narra i fatti di Roncisvalle, dandone una versione molto prossima a quella della *Chanson de Roland.* Per questa parte, fonte del rimatore dovette essere un *rifacimento* della *Chanson*, ma egli conobbe la *Cronaca*, poichè vi attinge qualche particolare; per esempio questo, che i Saraceni mandarono a Roncisvalle delle vettovaglie, e che i cristiani si ubbriacarono:

Allhora i christian si rintreschorno
Di ciò che al gusto fece lor mestieri,
E molti qui la sera si imbriacorno.... [4]

Del pari, alla morte di Orlando assiste Terigi, sia nella *Cronaca*, sia nel poema toscano. Più frequentemente attingono in Turpino l'autore d'un'altra composizione in rima (alla quale il Rajna ha dato il titolo di *Rotta di Roncisvalle*) — quantunque segua d'ordinario, molto da vicino, la *Spagna*, — e l'autore della *Spagna in prosa.* [5]

---

1 Rajna, *La rotta di Roncisvalle*, ecc.; Bologna, Fava e Garagnani, 1871; pag. 43.

2 Cito da una edizione di Padova, per il Sardi, s. a., non segnata nella *Bibliografia* Melzi-Tosi.

3 Vedi la nota 1 della pagina precedente.

4 *Cronaca*, cap. XXII, — *Spagna*, Canto XXX. — Cfr. Rajna, Op. cit., pag. 92.

5 Rajna, pag. 141 e segg.

Per esempio, la *Rotta* narra che Baldovino figlio di Gano di Maganza, si sforza invano di trovar dell'acqua per Orlando moribondo, e più tardi reca lui la notizia della catastrofe di Roncisvalle a Carlomagno; la *Spagna in prosa* dice che Orlando si fa indicare Marsilio da un nemico, che Gano è messo a morte in Roncisvalle, che insieme con le vettovaglie vanno a Roncisvalle, mandate da Marsilio, quattrocento donne, con le quali i cristiani si danno bel tempo, — tutte cose le quali derivano dalla *Cronaca*. Ma son sempre, non mi stancherò di ripeterlo, son sempre minuzie, a paragone di tutta la moltitudine di fatti derivati dalla *Chanson de Roland* e da' rifacimenti di essa.

Infine, il Pulci, negli ultimi cinque canti del *Morgante,* ricamando a nuovo, se così posso dire, sul canovaccio della *Spagna* e della *Rotta,* solo in due o tre punti mostra aver conosciuto direttamente la *Cronaca* di Turpino.[1] E ci vuole tutta la buona volontà del Castets per vedere nel duello tra Orlando e Agricane, quale lo racconta il Boiardo, una « imitation intéressante » dello Pseudo-Turpino. Basti dire che, ben diverso da Ferraù, il quale andava volenteroso incontro alle dissertazioni teologiche di Rolando, Agricane, nell'*Innamorato,* dice all'avversario:

> Io comprendo per certo
> Che tu vuoi de la fede ragionare;
> Io di nulla scïenza sono esperto,
> Nè mai sendo fanciul volsi imparare,
> E ruppi il capo al mastro mio per merto;
> Poi non si potè un altro ritrovare,
> Che mi mostrasse libro nè scrittura,
> Tanto ciascun avea di me paura.
>
> . . . .
>
> Se più parlassi io non risponderia:
> Piacendoti dormir, dormiti ad aggio.
> E se meco parlar hai pur diletto,
> D'arme, o d'amor a ragionar t'aspetto.[2]

Continueremo, dunque, a dire che essa fu il fondamento comune de' nostri racconti cavallereschi? Che da essa derivi, come afferma il Cantù, anche il *Buovo d'Antona?* Se di tanto poco van debitori alla *Cronaca*

---

[1] Id., pag. 173.
[2] *Orl. Inn.*, Par. I, C. XVIII, 42 e segg., e C. XIX. — Cfr. Castets, Op. cit. pag. 27.

que' nostri poemi e romanzi, i quali trattano delle guerre di Carlomagno in Ispagna e della catastrofe di Roncisvalle; che cosa han potuto cavar da essa quelli, i quali non s'occupano nè delle une, nè dell'altra?

Francesco Torraca, *Turpino* (Cicalata agli scolari); Napoli, A. Morano, 1880; pag. 8-27.

Una Leggenda Araldica e l'Epopea Carolingia nell'Umbria. [1]

Che la splendida epopea carolingia abbia avuto in Italia non solamente diffusione, ma anche belle e vigorose propagini, gli studi già fatti, principalmente da G. Paris, dal Mussafia e dal Rajna sulla letteratura veneta dei sec. XIII e XIV, lo hanno abbastanza dimostrato. Ma la influenza di cotesta epopea fra noi si manifestò anche in altre guise. Scorrendo la topografia dell'Italia, troveremo valli e montagne, antri, edifizi e ruine, dove tradizioni e frammenti dell'epopea carolingia si abbarbicarono siccome piante d'ellera, [2]

---

[1] Pubblicata per le nozze Meyer-Blackburne da A. D'Ancona ed E. Monaci. Imola, Galeati, 1880.

[2] A Sutri, per esempio, v'è una grotta naturale che chiamano la *Grotta d'Orlando* (Castellano, *Stato pontificio*, pag. 257); a Perugia la vecchia chiesa di S. Angelo era chiamata il *Padiglione d'Orlando* (Rossi, *Giornale d'erudizione artistica*, I, 184); un punto della antica via Appia presso Galazia è chiamato *I passi d'Orlando* (De Sivo, *Storia di Galazia Campana e Maddaloni*, pag. 45); a Roma abbiamo il Vicolo della *Spada d'Orlando*; un sobborgo di Osimo è chiamato il *Borgo di Ronscivalle*. Il D'Ancona mi ricorda pure: sotto le mura di Pavia il *Sasso* (De Castro, *La storia nella poesia popolare milanese*, pag. 30) e nel duomo la *Lancia d'Orlando* (Robolini, *Storia di Pavia*, I, 101); in Val Pia nel Genovesato il *Corpo* (colpo) *d'Orlando* (Celesia, *Del Final ligustico*, pag. 12); in Terra d'Otranto la *Tomba d'Orlando* (De Simone, *Note yapico-messapiche*, pag. 34); a Susa il *Sasso d'Orlando* (Regaldi, *La Dora*); a Firenze il *Ferro del cavallo d'Orlando* sulla facciata di S. Stefano; a Verona sulla porta del duomo Olivieri e Orlando colla *Durlindana*; a Gaeta la *Torre d'Orlando*; ecc. ecc.

A mantener vive coteste tradizioni nel popolo dovevano contribuire anche le relazioni dei viaggiatori. Conosco un curioso libretto intitolato: *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galitia, e Finis terrae, per Francia e Spagna* di Domenico Laffi bolognese (Bologna, presso Gio. Batt. Ferroni, 1673), dove sono minutamente descritte le impressioni di questo viaggiatore allorchè passò per Roncisvalle. "Entrassimo — egli dice — sotto un Voltone, dentro del quale à mano dritta vi sono molti sepolcri antichi, entro de' quali si conseruano le Ceneri di molti Rè, Duchi, Marchesi, Conti, Paladini, e Signori, che morirono in quel gran fatto d'armi...; à mano manca poi è la chiesa maggiore, la quale è antichissima; la fece già fare Carlo Magno, e vi diceua Messa il Vescouo Turpino.... Pigliassimo all'Altar maggiore la perdonanza; questo è vn bellissimo Altare, & antico...., auanti il detto altare euui vna grande, e grossa fer-

e così troveremo pure le sue strane ramificazioni intrecciate qua e là ora alla storia di illustri famiglie, ora a quella dei Comuni. Il Rajna nel suo bell'articolo *Le origini di alcune famiglie padovane e l'epopea carolingia in Lombardia,*[1] già pubblicò interessanti documenti e osservazioni su questo incrociarsi della leggenda romanzesca con alcune nobili genealogie; il documento che ora si pubblica qui appresso, mostra lo stesso fatto nella origine di un piccolo municipio. Non siamo più nell'Alta Italia, ma in una provincia dove finora non si conoscevano vestigi delle antiche tradizioni epiche della Francia: siamo nell'Umbria e propriamente in un paesello dei dintorni di Perugia che è indicato appena dalle carte topografiche più complete, a Corciano. Presso questo paesello un giorno passava Orlando, diretto a Perugia per liberare Olivieri, che era colà prigioniero dell'« Argoglioso. » Incontratosi egli con Cornaletto, nobile e valoroso discendente dei Signori del Castello di Corciano, dopo poche parole viene con lui ad alterco, e si finisce con un duello,

riata, e molto alta, alla sommità del quale vi è attaccato il Corno d'Orlando, della longhezza di circa due braccia, & è tutto d'vn pezzo; ha vna fessura da vna parte doue esce il fiato, la quale dicono, che gli la fece all'hora, quando su la cima de'Pirenei il sonò, per chiamare Carlo Magno, che staua attendato à S. Gio. de Piedeporto.... Quì vicino à detto Corno vi sono due Mazze ferrate, vna d'Orlando, e l'altra di Rinaldo.... „ — E qui descrive come erano fatte, poi soggiunge: — "Vi è vna Staffa di ferro d'Orlando, e li suoi Stiualetti, o Calzette, le quali dicono, che se le mette il Vicario, quando canta la Messa alle solennità grandi. „ — A poca distanza trovò "vna Capellina, che fece fare Carlo Magno, doppo la morte d'Orlando, e de gl' altri Paladini.... ed è situata nel luogo proprio, doue Orlando, doppo la seconda battaglia, si misse in ginocchioni, e come dicono voltatosi verso Roncisvalle, pianse la sua gente, dicendo altre, e simili parole.... „ E qui riassume la narrazione della rotta fino alla celebre sonata del corno, ove soggiunge: "e dicono che sonò tanto forte che Carlo vdì. Questo pare ad alcuni gran merauiglia, ma è cosa credibile, perchè dal luogo doue lo sonò sino à S. Gio. de Piedeporto, doue era attendato Carlo, sono solamente sei leghe, e mezo, e veramente dicono lo sonò tanto forte, che.... il medesimo Corno creppò da vna parte, com' io ho veduto con i proprij occhi fesso. „ Continua il racconto, che dice leggersi "nel Libro intitolato la Rotta di Roncisvalle et in altri autori, „ e finisce col descrivere il Sepolcro che Carlo Magno fece fare all'eroe. "È fatto come vna Capellina piccola in quadro perfetto.... con vna bella cupola à Piramide, con vna bella Croce in cima: dentro a questa, vi è il sepolcro similmente di figura quadrata: à pena vi può andare una persona; dicono che vi siano sepolti ancora altri paladini con Orlando: nelle quattro facciate vi sono dipinte tutte le guerre, che si fecero in detto luogo, & ancora il tradimento.... Vi è il sasso, che (Orlando) tagliò vicino alla Fontana.... questo è tagliato per mezzo, e tutti lo possono vedere. „ Ma già la nota è troppo lunga, e quei pochi che vorranno saperne di più, leggano l'opera indicata, da pag. 133 a 147.

[1] *Romania,* IV, 161 e segg.

scopo del quale, per Orlando, era di far cristiano l'avversario, se riusciva a vincerlo. Lo vince infatti, lo battezza, e mentre gli promette di farlo battezzare anche meglio dall'arcivescovo Turpino, lo fa cavaliere e gli dà a portare la sua arma. « Per questo — conclude la leggenda — lo chomuno de Corciano porta per arma el quartiere. »

Questa leggenda araldica fa parte di una serie di « conti » i quali compongono tutto un curiosissimo romanzo ove sono narrate le origini poetiche dell'Umbria. Essendo mia intenzione di pubblicare per intero questo romanzo, qui mi limito a dire che esso trovasi nel Cod. Vat. 4834, un bel miscellaneo cartaceo della cui notizia debbo ringraziare il mio amico professor C. Corvisieri. La scrittura del codice è quale si ritrova in documenti umbri della fine del sec. XIV e del principio del XV. Il passo qui pubblicato comincia al f. 94 v. e finisce al 95 v. Superfluo l'aggiungere che ho scrupolosamente riprodotto il testo manoscritto, e solo nella punteggiatura mi avvicinai all'uso moderno, nonchè nel sostituire la maiuscola a qualche iniziale di nomi propri. Di alcune forme non troppo facili per chi non abbia pratica nei dialetti dell'Italia centrale, diedi la spiegazione in fine.

Cod. Vat. 4834

ff. 94-95.

Ora dicie lo chonto chomo lo chonte Orlando fo presso al paiese de la cita de Peroscia, ad uno chastello quale e denante auemo ditto, quale a nome Chorciano, duue era uno nobele giouene e prode, quale era desscieso de lo Chonte de lo Lacho e de Choragino, quale auea nome Chornaletto; e quando quissto Chornaletto vidde passare lo chonte Orlando, non conosciendo luie, esssciende tantossto del chauallo e demanda lo chonte quale e suo chamino e de quale paiese esso era. e lo chonte dicie chomo esso era vno chaualiere francesscho, e ua precurando[1] sua ventura. e alora dicie Chornaletto: tu se pocho savio: che se tu ariue a la cita de Peroscia, tu seraie morto o pregione; per cio che v e vno singnore, che poche giorne sonno passate che esso meno doie palladine de Charlo de Francia; e se non e che io sono desarmato, io farebbe che tu

[1] Il ms. ha *pcurando*.

nonn andare più anante a fatigare en tuoie fatte l Argoglioso. e lo Chonte[1] che se reposaua a vna acqua che era ello luocho de la munachia, dicie a lo doncello: se tu te vuole gire ad armare, io t asspetto volentiere. e quissto che lo Chonte dicie, solo lo fa perche lo donçello era molto bello e parea en suo parlare sauio, e dicea: esso deurebbe essere prode huomo; sicche, se dio me facesse gratia che esso se facesse crisstiano, de cio seria molto chontento. e mentre esta en tale pensiere e Chornaletto tantossto fo ariuato a quillo luocho duue auea lassato lo chonte Orlando, e dicie: scire, monta a tuo desstriere e prende tua lancia e siamo al champo, pero che lungo tempo aggio auto volontade de chombattere chonn alcuno de quisste francessche, se sonno chosi prode chommo se dice. e alora lo chonte alquanto se fe; e aueua molto charo che esso ode da quillo giouene tanto biene parlare; e tantossto el chonte monta a suo desstriere e prende sua lancia e puoie dicie a lo donçello: humele mente prigote che tu te faccie crisstiano, e io te prometto, se tu vorraie venire en Francia, e se no auete donna, io te donnero bella donna per tua esposa, e auera cita e chasstella. alora Chornaletto ressponde e dicie: en buona fede che e vero quillo che io aggio vdito dire che tutte glie francessche sonno buone predechatore de loro fede; ma biene te dicho, se tu m abatte, de farme crisstiano e non abandonare maie che tu me mene[2] a uedere lo chonte Orlando; ma la giosstra non puote remanere.

Mo dicie lo chonto chome lo chonte Orlando auea grande alegreçça, en[3] suo choraggio auea grande pagura che a la giosstra noglie venisse morto. ma pertanto uedendo che altro non puo fare, prende alquanto champo pregando eddio che nolglie venisse morto, e volta sua lancia e fiere da l asta Chornaletto e abattelo molto esschonciamente. esstette per grande peçça en terra tramortito, e non sapea se era di o notte. e lo chonte va a la fontana e trasse suo elmo e porta l acqua e bulglia per la faccia a lo donçello, che en pocha ora Chornaletto torno en se, e puoie se lieua en picie e ua verso lo chonte e dicie: scire, bene e dengna chosa che sia onorato, perche voie sete prode huomo; ma pregoue che me diciate vostro nome. e lo chonte dicie: mio nome non podete anchora sapere, ma tossto lo saperaie. e lo donçello dicie: volglio che ue piaccia de uenire al chasstello: alquanto ve poserete, e puoie prenderete ad andare a uostro chamino; ma se ve piace, voglio uenire chon uoie, e io u ansengnero tutto el chonuenente de la cita de Peroscia, e duue esta en pregione Orleuiere. el chonte Orlando auue molto charo quille parole; prende el chamino e ua a suo chasstello. e Chornaletto fa a

---

[1] Nel ms. si ripete *e lo chonte.*

[2] La terza asta della *m* nel ms. è confusa coll'*e*, onde rimarrebbe dubbia la lezione tra *m* ed *n*, se il senso non escludesse la legittimità di un *n*.

[3] Forse per *e en,* cioè *ed in*?

luie grande onore, e puoie dicie che lo faccia crisstiano; el conte lo batticça, e puoie dicie: io le[1] faro anchora fare battisare al nosstro houesschovo Torpino; e la notte dormiero ensieme, e lo chonte manifesto suo nome a Chornaletto, e fallo chaualiere e donaglie sua arme: e percio lo chomuno de Chorciano porta per arme el quartiere.

Glossario.

anante *avanti*
andare *anderesti*
ansengnero *insegnerò*
auto *avuto*
auue *ebbe*
batticça *battezza*
biene *bene*
buglia *butta, getta*
desscieso *disceso*
dormiero *dormirono*
duue *dove*
e *en, in*
ello *en lo, in lo*
essciende *discende*
houesschovo *vescovo*
luie *lui*
mo *ora, adesso*
munachía *monastero*
nolglie *non gli*
pagura *paura*
paiese *paese*
prigote *ti prego*
puoie *poi*
quillo *quello*
quissto *questo*
scire *sire*
seraie *sarai*
sonno *sono*
tuoie *tuoi*
voie *voi*

ERNESTO MONACI.

La Leggenda d'Attila in Italia.

Firenze è la città che serba nelle sue vecchie cronache le più imbrogliate tradizioni intorno ad Attila. Ricordano Malespini, vera o apocrifa che sia la cronaca attribuitagli, narra le più stravaganti imprese compiute dal flagello di Dio in Firenze, narra le fiabe che senza dubbio le nutrici raccontavano ai bimbi sotto la cappa del camino. Tra le altre, il re unno *dalla testa calva e dalle orecchie di cane*, non potendo vincere la città colla forza, la vince coll'astuzia invitando a desinare ad uno ad uno i giovani fiorentini e ammazzandoli poi e gettandoli nel fiume. Ne uccide così duemila, e i Fiorentini se ne accorgono vedendo rosse le acque d'Arno, e se ne accorgono troppo tardi perchè, stremati così di forze, sono facilmente soggiogati dal tiranno. Il buon Malespini non si accorse della inve-

[1] Probabilmente *le* fu scritto per errore invece di *te*.

rosimiglianza di questa fiaba? Per ammazzare duemila uomini, uno al giorno, ci vogliono da cinque a sei anni, e i Fiorentini eran ben distratti se per accorgersi della mancanza di tanta gente aspettavano di veder rossa l'acqua d'Arno!

Il Malespini, tra tante fiabe, narra alcuni fatti veri, che sono però da attribuirsi al re goto Totila anzichè all'unno Attila, proprio come il Villani attribuisce invece a Totila quel che spetta ad Attila. È proprio il caso inverso; e il Pucci, nel suo *Zibaldone*, non sapendo raccapezzarsi, fa di tutto un minestrone, un pasticcio mostruoso, dal quale si capisce solo come le tradizioni sulla invasione unnica, svisate, alterate, imbottite di fiabe puerili, persistessero tuttavia verdi e vivaci.

Anche Roma volle essere stata minacciata, e la prima gloria del papato nel medio evo, la fermata cioè della fiumana barbara per opera di papa Leone, fu portata dal Mincio sul Tevere. Ravenna, competitrice di Roma in quei tempi, volle appropriarsi la gloria del pontefice romano, e ci narrò che il pontefice ravennate Giovanni compì l'atto che la storia rivendica a papa Leone. In questa leggenda ravennate, emula de la romana, è accennato tutto un periodo storico rimastoci poco meno che sconosciuto. Quando la sede dell'impero fu trasportata a Ravenna, la chiesa della nuova capitale assunse una importanza nuova e grande, ed accennò a voler sopraffare l'emula. Gli arcivescovi ravennati si chiamarono pontefici ed i canonici cardinali. Tutta una storia di lotte fra le due chiese, tutta una guerra di raggiri, di tentativi, di scomuniche, di scismi deve essersi svolta tra Ravenna e Roma. Qualche frammento poco studiato ce ne rimane ancora, ma i particolari della contesa, le dottrine, le polemiche, quasi tutta insomma la storia vera di quel periodo furono soppressi o dal tempo o dagli uomini. Perdita dolorosa e forse irreparabile: ma varrebbe la pena che qualcuno riunisse le poche fronde sparse con amore e studio e ci désse in un fascio solo quel che ancora ci resta dell'importante episodio. Onesto desiderio, che probabilmente non sarà mai soddisfatto.

Ma la leggenda più gloriosa e, se la parola è lecita, più romantica, è quella di Rimini. La leggenda modenese non è, secondo il Thierry, che la riproduzione

esatta di quella di Troyes, dove gli invasori, colpiti da subita cecità, attraversano l'abitato senza miracolosamente vederci anima viva; ma a Rimini non si parla di miracolo, e lo stesso Attila rimane ucciso. Gli Unni assediano la città ed Attila travestito vi penetra. Si reca in piazza, sotto una loggia dove alcuni giocano agli scacchi, e si ferma a vedere. Ad un tratto, ad un bel colpo, si dimentica d'essere incognito, vuol dir la sua, e, riconosciuto alla voce canina, è preso ed appiccato alle finestre del palazzo Tingoli. Gli antichi commentatori di Dante conobbero e ripeterono la leggenda.

Ecco una leggenda, proprio leggenda. Qui non c'è nulla che accenni al proselitismo religioso come nelle tradizioni di Modena, di Roma e di Ravenna. Non c'è il fondamento storico delle tradizioni fiorentine che, confondendo Attila con Totila, fanno morire in maremma il re degli Unni, come in verità vi morì il re dei Goti dopo la battaglia di Tagina. È proprio lo spirito municipale che inventa belle e gloriose imprese per la esaltazione propria, senza rispettare e senza ricordare la storia. Le città italiane, al tempo delle invasioni barbariche, e specialmente degli Ungheri, cominciarono a circondarsi di mura, ad ordinarsi alla resistenza, a combinarsi internamente in quegli organismi che determinarono poi la vita comunale. Questa leggenda è una reliquia dello spirito che, eccitando fortemente il *chauvinisme* municipale, tenne viva la fiamma sacra della indipendenza e della libertà cittadina; è un esempio rozzo e primitivo di quegli entusiasmi che ci ispira oggi la patria comune. Mentre ora nella glorificazione della patria si procede per amplificazione, allora non si sdegnava anche un altro istrumento rettorico, l'invenzione; e si trovava naturale che il *flagello di Dio* morisse ignominiosamente appiccato alle finestre di un cittadino qualunque.

Questa leggenda riminese si collega con quelle del Veneto. Ivi Attila fu veramente, e colle stragi e gli incendi giustificò il soprannome di *martello del mondo*. Aquileia, Concordia, Altino furono distrutte, ma non senza che i vinti edificassero una tradizione gloriosa intorno alle loro sventure. Giano, Giglio o Egidio re di Padova è l'eroe principale in queste invenzioni, che furono poi rimaneggiate da mediocri letterati o condite

di aromi cavallereschi per stuzzicare il palato del pubblico indòtto. Il re padovano prodiga i più bei colpi di lancia e di spada come un eroe dell'Ariosto, ma gli tocca ritirarsi in faccia al nemico che brucia senza misericordia le città e i castelli dei quali riesce a impadronirsi. Padova è assediata, e sotto alle sue mura accadono battaglie epiche, degne dei canti d'Omero e del sangue troiano che i discendenti di Antenore hanno nelle vene. Attila manda a sfidare il buon re Giano, ed assistiamo ad uno scontro in campo chiuso come tra i cavalieri della Tavola rotonda. I cavalli galoppano, le lance si spezzano, e Attila, da buon nemico della fede e della cavalleria, cade di sella colle gambe per aria. Giano scende da cavallo e colla spada recide un orecchio all'avversario; ma quando sta per recidergli anche la testa, gli Unni rompono fede alle consuetudini cavalleresche e cinquecento dei loro invadono il campo, salvano il re e fanno prigione il paladino vincitore. Attila però, da buon cavaliere, il giorno dopo libera Giano e fa appiccare i suoi cinquecento salvatori.

E qui la leggenda, che già aveva lasciato il tipo di tradizione municipale per assumere quello del romanzo o del poema cavalleresco, lascia anche le alte regioni d'Italia che Attila in fatto devastò, per scendere nell'Italia centrale che fu immune dalla unnica rabbia. Qui la leggenda veneta si collega colla riminese, poichè il buon re Giano, non potendo più resistere in Padova, fugge di notte tempo e si riduce a Rimini. E qui anche vediamo l'orgoglio delle famiglie feudali prevalersi della leggenda per crescere l'antichità della propria genealogia, e gli Estensi, sino nello scorcio del secolo XVI, indurre il Barbieri a rimescolare e rattoppare la leggenda a maggior gloria della dinastia ferrarese. A Rimini accorrono cavalieri da ogni parte d'Italia per la difesa del buon re Giano, e ogni famiglia illustre, ogni libera città vuole averci avuto i suoi rappresentanti. Attila, persuaso di non poter espugnare una città difesa tanto bene, lascia in disparte il codice cavalleresco, e travestito da pellegrino francese, con un coltello avvelenato, entra in città per ammazzare Giano a tradimento. Il buon re, armato da capo a piede, stava giocando agli scacchi, ed il *flagello di Dio*, aspettando il momento propizio, stette a vedere i giocatori. Anche qui l'entusiasmo per un bel colpo tradì l'incognito, e

l'orecchio perduto a Padova finì per constatare l'identità. L'Unno s'inginocchia umile a domandar salva la vita, prega, piange, promette persino di farsi cattolico, ma la vendetta dei vinti è inesorabile: la tradizione lo fa morire da vile, e l'anima del terribile flagellatore non abbandona il corpo *indignata* come quella di Turno o *bestemmiando* come quella di Rodomonte, bensì piangendo come quella di una imbelle femminetta.

Lasciamo oramai questi racconti. Chi ne è vago, può trovarli negli *Studi* del D'Ancona, confortati da una meravigliosa erudizione e da un acuto esame delle fonti.[1] Notiamo solo che intorno ad Attila c'è stata in Italia una moltitudine di leggende popolarissime, che ora non sono conosciute più che dagli eruditi. E lo notiamo per riflettere come nella letteratura nostra si trovi che l'epica nazionale, a differenza di quel che accade in tutte le altre letterature, non ha potuto prender piede mai. Omero, Virgilio, i Nibelunghi, le epopee romanzesche francesi, l'Edda, insomma quasi tutte le epopee straniere od antiche sono calde di entusiasmo nazionale, sono cosa del paese e narrano fatti, o immaginari o veri, ma nel paese accaduti. In Italia l'Ariosto e il Tasso cantarono di cose non italiche, e il povero Trissino, che tentò un poema di argomento patrio, riuscì come tutti sanno. Le imprese italiane non ebbero altri canti che gli eroicomici, la nostra storia non ispirò ai poeti che la *Secchia rapita*, il *Torracchione*, il *Catorcio* ed altri poemi che sono belli senza dubbio, ma che sono ben lontani dall'ispirarci i sublimi entusiasmi dell'*Iliade* o del *poema del Cid*.

Quali sono le ragioni di questa mancanza di ispirazione italiana nella nostra epopea? Perchè almeno questo periodo delle invasioni barbariche, che non doveva impaurire i regnatori come quello dei comuni e di Legnano, non tentò qualcuno alla vera epopea italica?

Ci vorrebbe troppo tempo e troppo spazio a rispondere. Le ragioni sono molte, ma qui mi limito a notare che senza dubbio in noi italiani c'è stato e c'è troppo scetticismo che ci trascina all'ironia comica del Tassoni, troppa indifferenza che ci conduce ai ca-

---

[1] A. D'Ancona, *Studi di Critica e Storia letteraria*; Bologna, Zanichelli, 1880 (La Leggenda d'Attila *Flagellum Dei* in Italia; pag. 363-500). (L. M.)

pitoli berneschi, perchè un poema possa far fortuna se condotto sul serio e senza intenzioni polemiche.

OLINDO GUERRINI, *Brandelli*; Serie 2ª; Roma, Sommaruga, 1883; pag. 57-64.

Origine del Dramma in Italia.

All'Umbria si ricollega la storia delle origini della Drammatica. Questa importante scoperta è dovuta al prof. Ernesto Monaci.[1]

« Nel 1258, egli dice, un vecchio eremita, Raniero Fasani, abbandonato lo speco, ove da anni dimorava, apparve improvvisamente in Perugia. Volgevano allora per tutta Italia giorni torbidissimi. Le discordie cittadine, le fazioni dei Ghibellini e dei Guelfi, gl'interdetti e le scomuniche dei papi, le rappresaglie di parte imperiale, le immanità dei nobili, i contagi e la fame tenevano fortemente agitate le plebi e spargevano negli spiriti arcane paure. La commozione s'accrebbe in Perugia per la voce di quel solitario che dicevasi mandato dal cielo a svelare misteriose visioni e a prenunziare alle genti tremendi flagelli. « « Quest'huomo di Dio — « narra una memoria locale,[2] — vestito di sacco, cinto « di fune, con vna disciplina in mano, cominciò per le « piazze, e con la predicatione e con l'essempio, con « tanto feruore a muouere il popolo a disciplinarsi, « che ne formò una numerosissima Compagnia de' Laici, « chiamata di *Disciplinanti di GiesùChristo*, quali tutti « portavano il sacco bianco.... e non contenti andar « per la città disciplinandosi, e spargendo quantità di « sangue in memoria della Passione di Christo, et im- « plorare il diuino aiuto, andorono anche per il Contado, « e dopo s'allontanarono per la Romagna, Imola, Bo- « logna..... » » Il Monaco Padovano, che vide quelle turbe di esaltati, così ce le descrive: « « .... Nobiles « pariter et ignobiles, senes et juvenes, infantes etiam « quinque annorum, nudi per plateas Ciuitatum, opertis « tantundem pudendis, deposita verecundia, bini et bini « processionaliter incedebant: singuli flagellum in ma-

---

[1] Vedi *Appunti per la Storia del Teatro Italiano*, nella *Rivista di Filol. Romanza*, I, 4.

[2] *Constitvzioni e Capitoli generali delle Confraternite di S. Agostino, S. Domenico*, ecc., *reformate l'anno MDCLI*; Pervgia, 1451.

« nibus de corrigijs continentes, et cum gemitu et plo-
« ratu se acriter super scapulis vsque ad effusionem
« sanguinis verberantes; et effusis fontibus lacrymarum,
« ac si *corporalibus oculis ipsam Saluatoris cernerent*
« *passionem*, misericordiam Dei et Genitricis ejus au-
« xilium implorabant.... Non solum itaque in die, ve-
« rum etiam in nocte cum cereis accensis, in hyeme
« asperrima, centeni, milleni, decem milia quoque per
« Civitates Ecclesias circuibant, et se ante altaria hu-
« militer prosternabant, proecedentibus eos Sacerdo-
« tibus cum Crucibus et Vexillis. Similiter in Villis et
« Oppidis faciebant: ita quod a vocibus clamantium ad
« Dominum resonare videbantur simul campestria et
« montana. Siluerunt tunc temporis omnia musica in-
« strumenta, et amatoriae cantilenae. Sola cantio poe-
« nitentium lugubris audiebatur ubique... »» [1]

---

1 *Chronicor. de factis in Marchia Tarvisiana per Monacum Paduanum*; Venetiae, 1635. — Altre testimonianze si hanno nella Cronaca di Fra Pipino (*Rer. Ital. Script.*, IX), in quella del Voragine (Ivi) ed altrove. I *Flagellanti* furono anche chiamati *Disciplinati, Battuti, Saccati*. Sotto quest'ultimo nome ne parla in più luoghi Salimbene. Una sètta affine fu quella degli *Apostoli* formatasi in Parma, e della quale ci ha lasciato il medesimo Salimbene così curiose memorie. Egli la chiama " congregationem illorum ribaldorum et porcariorum et stultorum et ignobilium, qui se dicunt *apostolos* esse et non sunt, sed sunt synagoga Sathanae. „ Ne narra i principi così: " Cum in ordine fratrum Minorum habitarem in Parmensi conventu, ... venit quidam juvenis natione Parmensis, de vili progenie ortus, illiteratus et laycus, ydiota et stultus, cui nomen Gerardinus Segalellus, et petit a fratribus Minoribus reciperetur in ordine. Qui, cum non exaudiretur ab eis, tota die, quando poterat, morabatur in ecclesia fratrum, et cogitabat. quod postea stultizando implevit. Nam super coopertorium lampadis societatis et fraternitatis beati Francisci depicti erant apostoli circumcirca cum soleis in pedibus et cum mantellis circa scapulas involutis, sicut traditio pictorum ab antiquis accepit et usque ad modernos deduxit. Ibi iste contemplabatur; et, excogitato consilio, postquam capillos nutrivit et barbam, accepit soleas ordinis fratrum Minorum et cordam; quia .... quicumque volunt noviter congregationem aliquam facere, ab ordini beati Francisci aliquid semper usurpant. „ Da queste parole e da altri fatti che sarebbe troppo lungo il citare, è chiaro che tutte queste sètte religiose non furono che prosecuzione del movimento operatosi ai tempi di san Francesco. Quella degli *Apostoli*, però, pare che degenerasse in congrega di uomini aspiranti quasi ad una rivoluzione sociale più che religiosa, se almeno possiamo credere a tutto quello che racconta il Cronista, nel quale è evidente la rivalità di *francescano* contro i nuovi sèttari.

Nel secolo XIV i Flagellanti si sparsero nella Svezia, nella Germania e nella Francia, dove, nel 1349, salirono al numero di ottocentomila. Quivi cantavano una lauda, della quale ecco alcune strofe:

> Or, avant, entre nous tuit frère,
> Batons noz charoingnes bien fort,
> En remembrant la grant misère
> De Dieu et sa piteuse mort,
> Qui fut pris de la gent amère,

Questa *cantio poenitentium* fu la *Lauda,*[1] che i Flagellanti recitavano alternativamente, cioè a dialogo, nelle loro Confraternite. « La prima Confraternita di Perugia fu quella dei *Disciplinati di Gesù,* fondata, secondo la comune opinione, verso il 1260, e a quanto pare, da quel medesimo frate Raniero che iniziava colà le processioni di penitenza. »[2] E quivi, secondo ogni probabilità, si cominciarono a recitare le laude, che ci sono rimaste in gran numero, e che costituiscono il nostro più antico uffizio drammatico volgare.

Nella *Lauda del Venerdì Santo* i *Devoti* cantano:[3]

Levate gl'occhi e ressguardate:
Morto è Cristo ogge per noi.
Le mano e i piè en croce chiavate,
Operto el lato; o triste noie!
Piagnamo e feciamo lamento,
E naramo del suo tormento.

Maria dice poi *ad Sorores:*

O sorelle della-sscura,
Or me date un manto nero,
A quella che giammai non cura
Nè de mento nè buon velo,
Puoi che son sì abandonata
E del meo filglo vedovata.

Et vendus et trahi à tort:
Et battu sa char vierge et clère;
Ou nom de ce, batons plus fort.

. . . .

Loons Dieu, et batons noz pis,
Et en la doulce remembrance
De ce que tu feus abeuvrez
Avec le crueux cop de la lance,
D'aisil o fiel fut destrampez,
Alons à genoulx par penance;
Loons Dieu, voz bras estandez,
Et en l'amour de sa souffrance
Chéons ius en croix à tous lez.

. . . .

Batons noz piz, batons no face,
Tendons noz bras, de grant vouloir.
Dieux qui nous a fait, nous préface
Et nous doint de cieux le manoir;
Et gart tous ceulx qu' en ceste place
En pitié nous viennent veoir
Ihésus aiısi comme devant.

(Vedi LEROUX DE LINCY, *Recueil de Chants histor. franc.,* I, 233 e segg.)

[1] *Lauda* si chiamava il canto lirico religioso, onde si dissero *Laudesi* coloro che le cantavano. Il nome di *Laude* dato a composizioni drammatiche è affatto nuovo. Vedi MONACI, Op. cit.; AFFÒ, *Diz. Precett.*

[2] MONACI, Op. cit.

[3] Seguo scrupolosamente il testo dato dal Monaci.

Le *Sorores* invitano tutti a piangere la morte del Salvatore. Segue un lamento di Maria; una esortazione dei *Devoti*, dopo di che *dicunt Omnes:*

> Quale è 'l core che non piangesse
> De veder pur Cristo orare?
> Del sangue le ghocce spesse
> Enfino a terra andare?
> Dell'acerva passione
> Che recevi per nostro amore?

Tutto questo ci pare sia come un prologo al dramma, il quale ora comincia. *Maria Iacobi* narra che Cristo, dopo il bacio di Giuda, fu preso e legato. *Maria Maddalena* prosegue dicendo che gli sputarono in faccia, che lo percossero a sangue e lo trassero innanzi a Pilato. *Iohannes Apostolus* racconta che fu legato alla colonna, flagellato, coronato di spine, tratto davanti al popolo, il quale gridò di crocifiggerlo. Termina coi due versi:

> Oimè matre sua dolente,
> Ch'a tucto questo era presente!

E prosegue allora *Maria* con queste parole, di un affetto profondo, e dove è insieme notabile come la narrazione viva si drammatizzi:

> Trista io sola gridava:
> Oimè gente despietata!
> Al mieo filglo ressguardava:
> Perchè m'àie sì abandonata?
> Non ài peccato commesso
> Che dighe essere crucefesso.
>
> El mieo filglo me vedia
> Sola piangere e gridare,
> Mai me credo gli daìa
> Che quella ch'el devia portare:
> Vederme sì sconsolata,
> Da onne gente abandonata.
>
> Fora del palaççо el fiero trare,
> Puserglie 'n collo una croce.
> Io trista a piangere e gridare
> Dicendo: filglo, ad alta voce,
> Dàlla a-mme, chè la port'io,
> Nanti che moghe, o filglolo mio.

Maria Maddalena dice che lo trassero al luogo, dove doveva morire, e fecer venir chiodi e martelli; ed è bellissima questa, quasi interruzione di Maria, questo

erompere del dolore materno, che cerca chi aiuti il figliuolo, come credesse impossibile che glie lo lasciassero morire davanti agli occhi:

> Io trista me volglia d'entorno
> E niuno era che l'aitasse.
> Già nullo omo de questo mondo
> Non v'era che per lui parlasse;
> Ma tucte facien questa voce:
> Moga moga el ladro en croce.
>
> Io fra tucta quella gente
> Sola sola sì guardava,
> Non podia parlar niente,
> Chè pena pena respirava
> Del gran pianto ch'io fecia
> De quello che al mieo filglolo vedia.
>
> Io smarrita m'apresaie
> Per lo mio filglolo tocare;
> Ad alta voce luie gridaie:
> Figlolo, làssamete abracciare!
> Ch'io non sia lì sconsolata
> Pui che m'àie sì abandonata.

Maria Maddalena riprende l'interrotto racconto dei chiodi e martelli; *Maria Iacobi* descrive la crocifissione; e dopo altre poche parole delle due Marie, la Lauda finisce.

Che queste Laude sieno intimamente collegate colla liturgia è evidente. Serva ad esempio questo raffronto:

Incipit Laus IIIJor temporum ante nativitatis Domini.	*Sequentia santi Evangelij secundum Lucam. Feria sexta quatuor temporum adventus.*
MARIA:	
Da puoie che t'è piaciuto, pate, Che 'l tuo figliuolo si' encarnato, E me tu àie fatta mate De luie, co'l'Angnolo m'à certificato; Andar volglo a Lisabetta, Con tanto amore essa m'aspecta.	In illo tempore: Exurgens Maria, abiit in montana cum festinatione in civitatem Iuda. Et intravit in domum Zacharie,
MARIA *a Liçabethe:*	
Dio te salve, mia cugniata, Che, sterele, se' facta feconda: L'Angnolo m'à certificata Che 'l ventre tuo de gratia abonda; Però volse en fretta venire Al tuo parto a te servire.	et salutavit Elisabeth. Et factum est, ut audivit salutationem Mariae Elisabeth,
LIÇABETHE:	
Benedecta sovra tutte Si tu, vergene Maria; Sovra tutte gli altre frutte	exultavit infans in utero ejus: et repleta est Spiritu sancto Elisabeth: et exclamavit voce

Al tuo figluolo gloria sia:
Al tuo dolce salutare
Fatto à' 'l figluolo alegrare.

LIÇABETHE:

Onn'è cosa che deie fare?
T(u) la madre del Signore
Me la serva a visitare!
E Cristo viene al precursore!
De Spiritu sancto i' ò sentito
Che mio filglo dal tuo è rimpito.
. . . .

magna, et dixit: Benedicta tu inter mulieres: et benedictus fructus ventris tui.

Et unde hoc mihi ut veniat mater Domini mei ad me? Ecce enim, ut facta est vox salutationis tuae in auribus meis, exultavit in gaudio infans in utero meo.

. . . .

Non si può credere che tutto questo fosse semplicemente cantato e non rappresentato. Ne abbiamo una prova negli *Inventari della Confraternita dei Disciplinati di San Domenico di Perugia*, che furono scoperti dal signor Manzoni,[1] e che contengono la nota delle cose possedute da quel sodalizio nei secoli XIII e XIV, tra le quali troviamo molti oggetti che servivano alla rappresentazione delle Laude; per esempio:

Ancho una veste nera da *Madonna*.
Ancho seie veste nere, l'una è dal *Nemico*.
Ancho seie berette bianche con creste roscie.
Ancho tre berrette, l'una bigia, l'altra bianca, l'altra gialla, ciascuna con gle capegle.
Ancho una barba e una capella de lino ciascuna con pelo nero.
Ancho doie barbe de pelo, l'una biancaccia e l'altra nera.
Ancho uno paio de guante segnate de roscio.
E più uno manto da *Giudece* vecchio.
E più iij paia de guante dai *Masgio*.
E più doie paia d'ale fornite da *Angnole*.
E più doie lomiere e doie mazze da *Cavaliere*.
E più vij veste nere e tre preponte.
E più viiij bende fra seta e banbagio.
E più xj capelline da *Apostoglie*.
E più sei bossole de leno e uno de vetrie....
E più una tonecella per *Cristo*.
E più tre veglie nere de pannolino e doie pancelglie.
E più lo storpiccio e la cacioppa chollo velo e la faccia del *Demonio* e la palonba.[2]

Una prova ulteriore ci resta nelle indicazioni sceniche, che pur troviamo qua e là nelle Laude. In un luogo si legge: *Christus apparens discipulis tanquam peregrinus et dicit eis.* Altrove: *Christus compareat et frangat panem;* ed ancora: *Hic Tomas*

---

[1] Vedi Monaci, Op. cit., pag. 27 e segg.
[2] Questo inventario è del 1339; ma essendo chiamato *Inventario nuovo*, è chiaro che si riferisce ad altro più antico.

revertitur et alii discipuli dicunt ei. Anzi non solo abbiamo la prova che le Laude si rappresentavano, ma eziandio che già esisteva un apparato scenico, come ricavasi da queste didascalie: *Tunc ascendat* (Christus) *in montem et appareat sibi Moyses et Helia...; Tunc nubes coperiat ipsos, et quidam vox cum nube exivit....* [1]

Il luogo di queste rappresentazioni era, senz'alcun dubbio, la chiesa o l'oratorio dei Flagellanti. [2]

ADOLFO BARTOLI, *Storia della Letterat. Ital.;* Firenze, Sansoni; vol. II (1879); pag. 203-212.

Laude, Devozioni e Rappresentazioni. Farse ed Egloghe.

I.

Secondo Ernesto Monaci, fortunato scopritore delle laude drammatiche umbre, queste furon composte traducendo, ovvero imitando drammi liturgici latini: invece, secondo il D'Ancona, si riconnettono direttamente ai testi evangelici delle lezioni rituali; in altre parole, chi componeva una lauda, attingeva alle medesime fonti, a cui aveva attinto l'autore d'un dramma liturgico corrispondente. Ma, domanda con ragione Adolfo Bartoli,[3] «senza il precedente dell'uffizio liturgico ammesso dalla Chiesa, e facente quasi oramai parte dei suoi riti, queste confraternite devote avrebbero introdotto nel loro seno la rappresentazione drammatica?» Del resto, anche il dottissimo storico delle origini del nostro teatro ammette che, ai compositori delle laude, poterono servir di modello e d'incitamento i drammi liturgici.

Non sono giunti sino a noi, insieme con le laude, i nomi di coloro che le scrissero: di parecchie è presumibile fosse autore Jacopone da Todi. A lui si attribuisce il *Pianto della Madonna*, in cui parlano Maria, Gesù, le turbe e un Nunzio (ovvero San Giovanni); e ch'è stato giudicato, e merita il giudizio: «il monumento più notevole della poesia spirituale del secolo decimoterzo.» Alcune laude sono brevissime, —

---

1 Vedi anche MONACI, Op. cit., pag. 27.
2 MONACI, Op. cit., pag. 26.
3 *Storia della Letterat. Ital.,* vol. II, pag. 220.

un dialoghetto di sei strofe tra Maria ed Elisabetta, uno di quattro tra Cristo e il Centurione, uno di quattro tra Cristo e Pietro; — in altre, assai più ampie, furono introdotti molti personaggi, per esempio, in quella per la *Natività del Signore:* però, congettura il Monaci, essa « consta di due parti distinte, le quali in origine debbono essere state due Laude affatto tra loro indipendenti, e la prima (str. 1-6), che rappresenta i profeti del Cristo, forse era dapprincipio destinata pei vespri innanzi al Natale, e pel giorno di Natale soltanto la seconda. » Metro primitivo fu la strofetta di sei versi ottonari; talvolta (appunto nella *Lauda per la natività del Signore*) s'incontra la struttura della ballata maggiore.

Dall'Umbria passarono nelle provincie vicine le Compagnie de' Disciplinati e, insieme, le laude drammatiche. Le *Devozioni* del giovedì e del venerdì santo, benchè ritengano forme del dialetto umbro, ne presentano molte più di dialetto veneto; il *Pianto delle Marie* serba tracce evidenti di dialetto abruzzese. Un codice aquilano, scoperto dal Monaci, in mezzo a una cinquantina di laude liriche, non posteriori al secolo XIV, ne contiene cinque o sei drammatiche intorno all'Annunziazione della Madonna, all'Epifania, alla Passione, alla Pentecoste. Riguardo alla forma, sono identiche alle umbre, differendo da esse soltanto pel dialetto: qualche tratto par proprio calcato sul testo umbro; ma nella redazione aquilana si riscontra un po' più di larghezza, o, piuttosto, prolissità di espressione. Un altro codice aquilano della prima metà del Quattrocento (appartenuto prima al Corvisieri e da lui venduto al Morbio) contiene: *Lu lamintu della nostra dopna lu venardy sancto, La devotione della festa de Pasqua, La devotione et festa de sancta Susanna, La disponsatione et festa della nostra dopnna, La devotione et festa de sancto Petro martire, La legenna de sancto Tomascio.* Ognun lo vede, il titolo di *Devozione* non appartenne solo alle composizioni, le quali commemoravano gli ultimi fatti della vita di Cristo, la sua passione e la morte. Ne' libri della Confraternita dell'Annunciata di Perugia, son ricordate *La devotione de sancto Paulo* (1376), *La devotione de Magie* (1380), *La devotione del Limbo* (1386). Anzi, s'ha da avvertire che i tre nomi di *Lauda, Devozione* e *Rap-*

presentazione non servirono dapprima a designare tre forme distinte del dramma sacro volgare, bensì furono adoperati indifferentemente: quelle, che furon chiamate *laude* da alcuni, forse perchè tali erano morfologicamente, altri le chiamarono *devozioni* per lo scopo a cui servivano, ed altri *rappresentazioni*, per l'effetto drammatico, che cominciava ad attirare a preferenza l'attenzione. Infatti, in un codice orvietano si trovano più di quindici composizioni drammatiche, identiche per la forma alle umbre e di provenienza umbra, intitolate ora *laude*, ora *devozioni*, ora *rappresentazioni:* si recitavano nel 1378, in Orvieto, ma il codice[1] fu scritto nel 1405 per uso di una Confraternita. E *devozioni* chiama il Graziani la rappresentazione della natività di Cristo, fatta da' frati di San Domenico di Perugia l'11 giugno 1444, e quella diretta da fra Roberto Caracciolo, il venerdì santo del 1448, nella piazza della stessa città. Tutto ciò prova che la forma primitiva perdurò nell'uso anche nel secolo XV, quando la rappresentazione vera e propria non era più una novità. Ma se le due *Devozioni* del giovedì e del venerdì santo non si debbono più considerare « documenti di una forma intermedia, che non è più Liturgia nè Lauda drammatica, e non è ancora Rappresentazione vera e propria, »[2] è innegabile che, tra tutte le composizioni drammatiche umbre sinora pubblicate, esse presentano maggior ampiezza di svolgimento. Le copiose *didascalie*, da cui sono accompagnate, permettono di figurarsi abbastanza precisamente l'effetto scenico dello spettacolo e i movimenti de' personaggi.

In generale, nelle composizioni umbre, manca l'arte: i loro autori non sanno, o non possono discostarsi da certe situazioni tradizionali, che da' testi sacri eran già passate prima ne' drammi liturgici, e, se non si giovano di questi, imitano, riproducono, traducono, poco o punto rinnovano o cambiano la tela di racconti, che tolgono dal Vangelo o da altre fonti, mentre l'adattano alla rappresentazione. Ma la stessa mancanza assoluta, o quasi, di criteri e d'intendimenti artistici, il

---

[1] È di proprietà privata; lo ha scoperto, e illustrato in una dissertazione ancora inedita, il prof. Vaggi discepolo del Monaci, dal quale ultimo ho avuto questa e le notizie del codice aquilano già menzionato.

[2] D'Ancona, *Origini del Teatro in Italia;* Firenze, 1877; vol. I, pagina 171.

sacrifizio inconsciente dell'arte allo scopo religioso, conserva a que' drammi rudimentali l'ingenuità dell'espressione, la naturalezza e la freschezza del sentimento. Rare volte, nelle posteriori rappresentazioni toscane e napoletane, s'incontrano tratti efficaci nella loro semplicità al pari delle parole di Maria al pargoletto Gesù e di quelle de' pastori, nella *Lauda per la natività;* al pari del lamento di Maria su le membra del figliuolo, nella *Devozione* del venerdì santo.

II.

Come altri generi letterari, il dramma religioso italiano giunse al più alto grado di svolgimento e di perfezione in Firenze. Colà ebbe più specialmente nome di *Rappresentazione;* sostituì l'ottava a' metri un po' troppo angusti, di cui s'era servito nella regione nativa; usò costantemente l'*Annunziazione,* recitata da un Angiolo, per esporre in breve l'argomento ed esortare gli uditori all'attenzione benevola, al silenzio, e la *Licenza* per ringraziare l'uditorio e accommiatarlo.

Ignoriamo il tempo preciso del passaggio di esso dall'Umbria alla Toscana, e ci mancano notizie e documenti dell'elaborazione, a cui fu sottoposto, prima di giungere alla forma definitiva, nata, a giudizio del D'Ancona, dal connubio della devozione umbra con « certe pompe cittadinesche, onde *ab antico* soleva celebrarsi la festa del santo Patrono » in Firenze. Si fece risalire la *Rappresentazione d'uno Santo padre e d'uno Monaco* al secolo XIV, — almeno agli ultimi anni di esso; — ma le ragioni poco solide addotte a prova di questa opinione furono agevolmente confutate: nemmeno si può giudicarla un *dramma claustrale,* destinato a essere udito solo da frati, poichè, per tacere d'altro, mal s'intenderebbe come essi si acconciassero ad ascoltare tranquillamente la dipintura satirica de' costumi loro, messa in bocca al *Compare.*

Al pari della lirica e dell'epica popolare, la rappresentazione sacra fu sollevata, abbellita, ingentilita, acquistò importanza di forma letteraria durante il predominio mediceo, soprattutto al tempo di Lorenzo il Magnifico, per opera di Feo Belcari, di Bernardo e di Antonia Pulci, di Lorenzo di Pier Francesco de' Me-

dici e dello stesso Magnifico. Sette rappresentazioni compose Pierozzo Castellano de' Castellani, professore di diritto canonico a Pisa; una Giuliano Dati fiorentino, vissuto molti anni e morto a Roma nel 1523. Di moltissime altre ignoriamo gli autori. L'*Abramo ed Isac* del Belcari fu rappresentato nel 1449; il *San Giovanni e Paulo* del Magnifico quarant'anni dopo. Qualche volta si recitarono in chiesa (l'*Abramo ed Isac* in quella di Cestello), altre volte in oratòri, in sale di conventi, o all'aria aperta, in un prato, in piazza. Attori *(voci)* erano giovinetti e fanciulli, diretti da un *festaiolo*, raccolti in compagnie devote, dette anche *scuole*. Quella del *Vangelista* rappresentò il *San Giovanni e Paulo;* tra gli attori — che, in grazia de' teneri anni, chiedevano scusa di non saper bene i versi e di non saper sostenere bene le parti di signori, di vecchi, di donne — erano Lorenzo de' Medici padre di Palla, di soli sette anni, e Giuliano terzogenito del Magnifico, di circa dieci. D'ordinario si assisteva allo spettacolo in giorni solenni, verso sera. Ne' primi tempi i versi, almeno in parte, si cantavano.

> Senza tumulto stian le voci chete,
> Massimamente poi quando si canta,

si legge nell'annunziazione del *San Giovanni e Paulo*. Nella *Rappresentazione d'uno Santo padre e d'uno Monaco*, il secondo, mentre appresta i cibi, canta tre ottave *come rispetti;* alla fine di essa la didascalia avverte: « puossi cantare qualche cosa, come, per esempio, il Taddeo e qualche lauda appartenente a materia di gaudio. » Nell'*Abramo ed Isac* il patriarca, a un certo punto, dice una stanza *a ballo*, — il figliuolo, mentre scende dal monte, va cantando due ottave, — vedutili tornar sani e salvi, Sara, a dispetto degli anni, con tutti gli altri di casa, meno Abramo e i due angioli, balla, cantando una laude. Non mancava la musica, specie al principio e alla fine. « Il festaiolo — scrive il D'Ancona[1] — quando cominciava lo spettacolo, andava a sedere, certo in posto separato, come il *corago* del dramma greco: forse sul palco stesso, ma non confuso cogli attori. I personaggi investiti di qualche dignità, come i re e gl'imperatori, stavano ordinariamente anch'essi *a sedere*: che era segno della loro

[1] Vol. I, pag. 349.

maggioranza. Gli altri, quando non avevano cosa alcuna da dire, mettevansi pure a sedere ai loro posti; ma recitavano in piedi, mentre i da più dicevano stando seduti, salvo casi particolari ed avvertiti. Perchè infatti un di costoro parli innanzi di porsi in sedia, debbesi trattare di cose di grande importanza o di gran segretezza e premura, come nella *Regina Ester*, ove *Assuero tornato a palazzo e innanzi si ponga a sedere chiama lo scalco da canto e in segreto* gli ordina di far prendere i traditori. Anche il re Avenerio nel *Barlaam e Josafat, tornato a casa dice ai suoi baroni, prima che ritorni a sedere*, la sua risoluzione di abdicare in favore del figlio. Le regine partecipavano al privilegio dei loro augusti consorti. Quella della *Santa Cristina*, giungendo presso al marito, non gli parla se non *posta a sedere;* nella *Santa Uliva* lo sposo, datole l'anello, *la piglia per mano, menala a sedere*, e *posta in sedia*, dà ordine ai suonatori che dien dentro ne' suoni; nella *Stella* l'imperatore, comandando al siniscalco di punire la regina madre, gli dice:

> Vanne alla sedia sua e non tardare,
> E cavale di testa la corona.

Dio padre non si presentava altrimenti innanzi al pubblico, se non seduto; e così pure Satanasso, che è re dell'Inferno: onde nel *Teofilo*, quando ei risponde all'invocazione del negromante e salta su dagli abissi, *i diavoli rizzano una sedia, e Belzebù a sedere* dimanda la ragione dell'essere stato incomodato. » Con gran cura si cercava conseguire l'illusione scenica, imitando scrupolosamente e minuziosamente la realtà e non risparmiando agli spettatori la vista di atti e di oggetti, che oggi, con tutto il *realismo* e il *naturalismo*, farebbero nausea, schifo, ribrezzo. Nella devozio e umbra i frustatori frustavano Cristo *un poco, devotamente*, o proprio dovevan *mostrare* soltanto *de li dare alcuno colpo;* a ben altre scene si assisteva in Firenze, quando si trattava di rappresentare martiri di vergini e di santi. A Sant'Agata si mozzavano le poppe, — Santa Dorotea era messa su la graticola, poi così *nuda legata ad una colonna e crudelmente con gli uncini laniata*, — San Romolo trascinato per la gola, e i suoi discepoli, *chi per un piede, chi per*

un braccio, uno altro per i capelli, l'altro per tutte e due le braccia, — Santa Juliana spogliata, legata ad una colonna, battuta forte, straziata da una doccia di piombo liquefatto sul capo, messa a una ruota *piena di rasoi,* infine decapitata. Ma si ha da ritenere che si procurasse di conciliare alla meglio la decenza, la necessità di non far soffrire realmente gli attori, con l'illusione scenica.

La rappresentazione sacra non conobbe le famose unità di tempo e di luogo.

Tranne alcuni casi (quando gli argomenti — come l'Annunziazione, la Natività, la Passione, — in certo modo la richiedevano o la consentivano, essendo i loro limiti ben determinati), all'unità di azione si sostituì quella, ch'è stata chiamata *unità biografica* E se ne comprende la ragione, se si considera che gli autori di rappresentazioni sacre, in sostanza, non facevano se non porre in dialogo un racconto, adattandolo alla meglio alla recitazione. D'ordinario traevano la materia dall'antico e dal nuovo Testamento, dalle leggende e vite di santi; talvolta da racconti popolari. Uliva, Guglielma, Stella, prima di esser credute e chiamate sante, prima di esser protagoniste di drammi sacri, avevan ciascuna riprodotto, sotto diversi nomi, ma con poca diversità di particolari, il tipo della innocente perseguitata, popolarissimo nel Medio Evo, celebrato da poemi, da romanzi e da novelle. La materia di alcune rappresentazioni, come il *Barlaam e Josafat* (è noto, Josaphat e il Buddha sono una persona sola) e l'*Imperator superbo,* deriva da leggende orientali, penetrate in occidente passando di traduzione in traduzione. La maggior fatica la richiedevano i versi: l'ordito e il ripieno si avevan belli e pronti; solo di tanto in tanto capitava di dover sopprimere qualche episodio di poca importanza, o qualche particolare. A poco a poco — e non ci volle gran tempo — si venne determinando un modello unico, al quale bastava attenersi, o, piuttosto, la tradizione, il costume, imponevano che lo scrittore si attenesse: — al modo stesso, in Francia, una *moule* comune servì a gran numero di *chansons de geste.* Di qui la uniformità dell'andamento e della tela, l'identità de' personaggi in composizioni diverse; di qui l'incontro degli stessi versi e delle stesse ottave in parecchie di esse.

Da quanto precede, agevolmente si ricava che alle rappresentazioni sacre mancarono i due principali elementi del dramma, caratteri ben determinati e analizzati, lotta di sentimenti e di passioni. I personaggi furono tipi anzichè caratteri, raffigurati sempre allo stesso modo. Lasciando da parte i soprannaturali — Dio, che rarissime volte appare, Gesù, Maria, gli angeli, che spessissimo ricordano Iside e Mercurio, messaggeri, nunzi della volontà degli Dei dell'Olimpo, — que' santi, martiri, romiti; que' re, imperatori, prefetti; que' siniscalchi, osti, banditori, cavallari, birri, oltre al riprodurre costantemente le stesse parvenze esteriori, non sono persone. Parlano, dissertano, predicano più spesso e volentieri che non operino, e, quando operano, di rado lo fanno per propria iniziativa: la grazia divina, il comando venuto dal cielo, il miracolo uccidono la loro personalità. Le conversioni, che pure si presterebbero ad analisi interessante, si compiono con rapidità fulminea. Analisi? Non se ne parli nemmeno! Quanta poesia potrebbe scaturire dal contrasto tra la religione e gli affetti umani! Ma gli affetti sono inesorabilmente e tranquillamente sacrificati, non appena il sentimento religioso fa udir la sua voce. Abramo, ricevuto il comando di uccidere il figlio, subito si dispone a ubbidire, accennando appena alle promesse, che gli erano state fatte da Dio. Isacco si duole bensì di morire, ma facilmente si rassegna, saputo che la sua morte piace al Signore.

Fra tutti, il meglio espresso mi pare l'affetto materno: il linguaggio della madre del monaco, quello di Sara, è semplice, schietto, efficace; Maria, nella *Passione* del Castellano, si esprime, a quando a quando, con la tenerezza commovente, che dal Vangelo era passata senza troppo sciuparsi ne' tentativi drammatici dell'Umbria.

III.

Le rappresentazioni di altre parti d'Italia furono imitazione delle fiorentine, ovvero continuazione del dramma religioso dell'Umbria? Alla prima opinione si attiene il D'Ancona. A provarla si può ricordare che, nel 1475, i Fiorentini dettero, in Milano, *lo spettacolo*

della Resurrezione del Figliuol di Dio; che Alfonso il Magnanimo mandò in Toscana a studiare il modo di celebrare *i giuochi cristiani* e, dopo, riformò ed abbellì quelli già usati nel Regno. Però le notizie degli spettacoli religiosi usati a Ferrara nel secolo XV richiamano a mente, piuttosto che le rappresentazioni fiorentine, le laude e devozioni umbre; delle quali erano «continuazione ampliata,» a giudizio del D'Ancona medesimo, gli spettacoli perugini già mentovati. Comunque, sinchè non verranno fuori de' testi e saremo obbligati a contentarci degli aridi cenni dei cronisti, dovremo ammettere che, fuori della Toscana, non attecchisse la vera *Rappresentazione,* «mista di sacro e di profano, di liturgico e di comico, di personaggi biblici ed evangelici con caratteri plebei e moderni» in lingua volgare.

Bisogna fare un'eccezione pel Napoletano, e, in particolare, per la città di Aversa, dove, durante il secolo XVI, furon recitate composizioni d'argomento sacro, le quali s'han da ricongiungere con le forme drammatiche umbre, anzichè con le toscane. Nelle laude e devozioni abruzzesi si trova, dirò col Monaci, cronologicamente e topograficamente quasi l'anello di congiunzione tra le rappresentazioni umbre e i successivi esplicamenti del genere nel Napoletano. Inoltre, le rappresentazioni napoletane conosciute sinora — cioè le aversane e le *Farse spirituali,* di cui lasciò ricordo il Napoli-Signorelli, invece dell'ottava, propria del teatro sacro toscano, usarono costantemente la terza rima, da' rimatori napoletani del Quattrocento preferita a ogni altro metro anche per temi politici e morali. Solo una *farsa spirituale* su la Passione era in sesta rima, come l'antico *Pianto delle Marie.* Ancora, le rappresentazioni napoletane rarissime volte son precedute dall'annunziazione, la quale, quando c'è, non è fatta da un angiolo: poche volte si chiudono con la licenza, che, del resto, non manca alla Devozione umbra del venerdì santo.

Il Napoli-Signorelli faceva risalire le *Farse spirituali* al tempo degli ultimi re angioini, ma ignoriamo su che fondasse l'opinione sua; noi possiamo senza gravi difficoltà far risalire le *Opere* aversane (così eran chiamate) alla fine del Quattrocento, benchè i manoscritti appartengano al Cinquecento. *L'Opus Creationis*

Adae et Evae fuit recitatum in templo Divae Mariae Annunciatae in anno 1545; ma l'autore di essa e di altre quattordici, Luca Ciarrafello, era morto sin dal 1511. Una « *Representazione* composta per lo Magnifico Marco di Vecchi » ci resta in un manoscritto della prima metà del Cinquecento, insieme con moltissime composizioni di rimatori del secolo precedente; al quale, per conseguenza, mi par lecito supporre rimontino le parecchie altre *Opere* del Di Vecchio, che si trovano frammiste con le aversane.

Il maggior numero di queste tratta della passione e della morte di Cristo e si riducono, su per giù, a un tipo solo, simile nell'insieme al tipo umbro; però, d'ordinario si arricchiscono di una parte polemica, — se posso chiamar così la disputa tra uno o più discepoli di Cristo e un ebreo, intorno alle credenze di ognun di loro e alla verità della missione divina del Messia — e talora di una parte grottesca, introducendo su la scena la Morte, che si diverte a spaventare la gente. Anche sono una novità, a confronto della severa solennità e della mestizia delle laude e devozioni umbre, certe scene comiche, certi personaggi volgari, soldati, fabbri e simili, che nemmeno il Castellano pose in iscena. Nè il Castellano, nè gli autori umbri si fermarono a indicare che si dovesse dire durante la scena della crocifissione, la quale pare si rappresentasse alla muta; invece i rimatori aversani fecero parlare i carnefici in maniera da accrescere l'orrore dello spettacolo. — In generale, la forma è prolissa, impacciata, fredda.

IV.

Divenuta lavoro facilissimo e meccanico la composizione d'un dramma sacro, il genere sarebbe cessato per naturale esaurimento, oppure, rivolgendosi a trattare soggetti più graditi al pubblico scettico e colto delle città, rompendo i deboli legami, che ancor lo tenevano congiunto col culto, avrebbe acquistato nuovo vigore? La seconda ipotesi pare la più probabile Infatti, prima che si pensasse a far rivivere il teatro latino (rappresentando sia le commedie classiche, sia le imitazioni moderne di esse), o contemporaneamente,

parecchi, sul modello della rappresentazione sacra, foggiarono componimenti drammatici, la materia de' quali trassero dalla mitologia, da' classici, da novelle, da avvenimenti contemporanei. Il 12 maggio 1488 gli scolari di Paolo Comparini recitarono in Firenze i *Menecmi*, i quali due anni prima erano stati recitati alla corte di Ferrara. Ma già, non più tardi del 1483, Angiolo Poliziano, aveva compiuta la prima redazione della *Favola d'Orfeo*, servendosi dell'ottava rima, dell'annunziazione, della scena immobile e duplice (Terra ed Inferno), « mettendo in dialogo ed esponendo cronologicamente in tutte le sue parti una narrazione. »[1] La differenza tra l'*Orfeo* e le altre rappresentazioni, a giudizio del Carducci, è in questo: « che il Poliziano alle storie de' due Testamenti e alle leggende ha sostituito la egloga; v'ha portato maggior poesia di forma e di stile, non però maggior verità o passione, e più varietà di metri per segnare il passaggio da una condizione di persone a un'altra da uno ad altro affetto; ha dato larga parte alle forme liriche, trattate del resto da gran maestro. »[2] L'ossatura, o, meglio, il congegno semplice della rappresentazione, si rinviene nella *Fabula di Caephalo* di Niccolò da Correggio (1486, 26 gennaio), nel *Timone* di Matteo Maria Boiardo, — che segue quasi a passo a passo, e spessissimo traduce un dialogo di Luciano, tranne nell'atto quinto, ch'è invenzione dell'autore dell'*Orlando Innamorato;* — nella *Virginia* di Bernardo Accolti (1494), tratta dalla novella IX della Giornata III del *Decameron;*

[1] Nell'*Orfeo* primitivo, semplice e breve, rispetto all'*Orfeo* posteriore diviso in cinque atti, la scena rappresenta una pianura con fontana, presso la quale tre pastori pascolano i loro armenti: nel fondo è un monte, sul quale poi apparirà Orfeo, cantando sulla lira versi latini in onore del mecenate della festa, il cardinal di Mantova. Euridice traversa la scena, perseguitata da Aristeo, e vien morsicata da un serpe dietro il monte, ed un Pastore arreca ad Orfeo la trista novella. Allora Orfeo si muove, e *cantando giunge all'Inferno*, che doveva occupare una parte del palco. Ivi sta Plutone con Proserpina, probabilmente in sedia, come tutti i Re ed i Potenti delle Rappresentazioni. L'Inferno era raffigurato secondo le idee pagane, con Cerbero, le Furie, la Morte, e fors'anche Issione, Sisifo, le Belidi e Tantalo. Una Furia si opponeva ad Orfeo, quando egli cercava ritornare alla reggia di Plutone, dopo che Euridice gli era stata di nuovo rapita. Quando l'afflitto cantore deliberava di sprezzare gli animi femminili e fuggire il femminil consorzio, venivano in scena le Baccanti, che lo inseguivano, lo uccidevano, e ne portavano la testa in trionfo, terminando con una specie di Canto Carnascialesco. Vedi D'Ancona, vol. II, pag. 142.

[2] Vedi *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime* di A. A. P., Firenze, G. Barbèra, 1863, pag. LXIV.

— nella *tragedia* di *Filostrato e Panfilo* di Antonio Cammelli, riduzione in versi d'un'altra novella del Boccaccio (Giornata IV, Nov. IX). Prevalsa l'imitazione de' classici, a poco a poco la rappresentazione sacra esulò nelle campagne e ne' conventi. Però essa fioriva ancora, quando sorsero la *Farsa* e l'*Egloga* a contrastarle il favore del pubblico.

Alla farsa del secolo XV convien poco, a parer mio, la definizione del Cecchi:

La Farsa è una terza cosa nuova,
Fra la Tragedia e la Comedia: gode
Della larghezza di tutte due loro,
E fugge la strettezza lor; perchè
Raccetta in sè li gran signori e principi;
Il che non fa la Comedia; raccetta,
Com'essa fusse o albergo o spedale,
La gente come sia, vile e plebea:
Il che non suol mai far donna Tragedia;
Non è ristretta ai casi: chè li toglie
E lieti e mesti, profani e di chiesa,
Civili, rozzi, funesti e piacevoli;
Non tien conto di luogo: fa il proscenio
Ed in chiesa ed in piazza e in ogni luogo:
Non di tempo: onde s'ella non entrasse
In un dì, lo torrebbe in due o in tre.
Che importa? E insomma, ell'è la più piacevole
E la più accomodata foresozza
E la più dolce, che si trovi al mondo.
E si potrebbe agguagliarla a quel monaco,
Il qual volea promettere all'abate,
Fuor che l'ubbidienza, ogni altra cosa. Ecc.

(Prol. della *Romanesca*.)

Conviene poco, perchè, nel Quattrocento, la farsa, — che fu letteraria (o allegorico-morale) e popolare, — rimase un semplicissimo embrione, senza pretese di sorta, poverissima di situazioni, priva di vero intreccio. L'allegorico-morale, occasione e pretesto a pompe sceniche, piuttosto che componimento per sè stesso attraente, si contentò di tirar su la scena personaggi mitologici, filosofi e guerrieri antichi, personificazioni di virtù e di vizi. Una delle più antiche l'immaginarono nel 1443 i Fiorentini dimoranti a Napoli, in occasione dell'entrata trionfale di Alfonso d'Aragona. Collocarono in una torre guardata da un Angiolo la *Magnanimità*, la *Costanza*, la *Clemenza*, la *Liberalità*, *cantantes suam quaeque compositis versibus can-*

tionem. Giunta la torre presso Alfonso, prima l'angiolo, poi le altre figure recitarono de' discorsetti. D'allora in poi la farsa letteraria piacque alla Corte e ai signori di Napoli: usò il latino dapprima, poi il volgare, e adottò per suo metro particolare l'endecasillabo con la rima al mezzo. Il Sannazaro ne compose una per festeggiare le nozze di Costanza d'Avalos, due per celebrare la presa di Granata (1492); anche sue, ma più brevi, sono la *Farsa dell'ambasciaria del Soldano explicata per lo interprete, La Giovane e la Vecchia, Venere che cerca Amore, La Predica dei XII eremiti.* Pietr'Antonio Caracciolo immaginò che un Mago, o *Magico,* costringesse, con sue arti, Aristippo, Diogene e Catone a venire, condotti da Caronte, innanzi a re Ferrante I per discutere intorno alla miglior maniera di vita; Giosuè Capasso personificò il *Bene* e il *Male,* affinchè l'uno lodasse, l'altro biasimasse le donne, innanzi a re Federico; probabilmente egli stesso fece dire le lodi di Beatrice d'Aragona dalla *Bellezza,* dall'*Onestà* e da *Apollo.* Cosiffatte comparse di personificazioni, di dèi pagani, di illustri morti dell'antichità, piacquero anche altrove. Tale fu la *Ripresentazione* di Bernardo Bellincioni, recitata a Pavia, alla presenza di Ludovico il Moro: v'interloquivano *Mercurio, Giunone,* le *Sette Arti Liberali, Saturno* e i *Quattro Elementi.* A Ferrara, nel 1502, Ercole d'Este, Lucrezia Borgia e la loro corte ascoltarono una disputa tra la *Virtù* e la *Fortuna,* decisa dalla *Gloria:* videro poi la Fortuna vinta da Ercole, udirono Giunone placar il terribile semidio con la promessa « che nè l'una nè l'altra mai facesse contro la casa d'Ercole, nè contro la casa Borgia de Cesaro. » Sette anni prima, Serafino dell'Aquila aveva messo monologhi in bocca alla *Voluttà,* alla *Virtù,* alla *Fama,* per rallegrare la corte di Mantova. Luminarie, mascherate, danze, lazzi di buffoni accompagnavano quelle tirate gonfie e insipide. Va notato: Giovanni Gonzaga, scrivendo a Isabella d'Este della farsa di Serafino, nomina un *Fritellino,* buffone di corte, o attor comico di professione, dal quale potè passare il nome a una maschera della *commedia dell'arte,* resa celebre più tardi da Pier Maria Cecchini.

La farsa popolare mirò a divertire, riproducendo il linguaggio e le usanze ridicole del volgo: talvolta era un monologo, tal altra una disputa di due sole

persone. Pietr'Antonio Caracciolo recitava egli stesso, e sembra sostenesse in qualche sua farsa le parti di vari personaggi. Monologhi, lo dimostrerò altrove, erano i *Gliommeri* del Sannazaro. Il metro di essi e delle farse del Caracciolo, cioè il *rimalmezzo,* rimase alle *Cavaiole,* delle quali durò la voga sino al Seicento, e che è permesso supporre cominciassero ad averne alla fine del Quattrocento. Il Caracciolo mise in scena de' Cavaiuoli, e le *Cavaiole* tolsero il nome appunto dagli abitanti di Cava, dei quali contraffacevano e beffavano *la grossa piacevolezza.* In alcune di quelle conosciute sinora, composte, o trascritte tra la fine del secolo XVI e il principio del XVII, parlano con sufficiente vivacità di dialogo molti personaggi. Si crede fossero farse le filastrocche, ricordate nella *Suocera* del Varchi, « che facevano già venti o venticinque anni sono Nanni cieco e Messer Battista dell'Ottonaio, che duravano un'ora ogni volta che si riscontravano per la via a dir spropositi senza conchiuder mai cosa nessuna, e le brigate stavano d'attorno a udirgli a bocca aperta, e molte volte v'entrava qualche buona persona di mezzo per mettergli d'accordo, innanzi che la cosa andasse agli Otto, pensando che dicessero daddovero. » Anche la farsa, in Toscana, si modellò su la rappresentazione sacra, esempio quella « recitata agli excelsi signori di Firenze, nella quale si dimostra che in qualunque grado che l'homo sia, non si può quietare et vivere senza pensieri. » Un de' primi tentativi di passaggio dal dire improvviso a qualcosa di pensato e di ordinato dovette essere la *Guerra di Pontriemoli,* attribuita a un Francesco Villani, « povera allegoria del tempo invernale, e de' suoi malanni. »[1] — Alla fine del Quattrocento scriveva farse Giorgio Allione d'Asti: quella *del Franzozo aloggiato a l'osteria del Lombardo* (la quale pare fosse soltanto modificata, o, se si vuole, abbellita da lui) ha recentemente attirato la curiosità di alcuni eruditi francesi, perchè il principio del soliloquio dell'oste, che entra in iscena dicendo:

Cinque per cinque, vint e cinque,
Sei per sei, tranta e sei,
Septe per septe, quaranta e nove,
Octo per octo, sessanta e quatro;

[1] Vedi la *Scelta di curiosità letterarie* del Romagnoli, dispensa CLXXXVII.

e calcola aver

guadagnato in octo mesi
Solamente a logiar Francesi
A centenara de fiorini,

somiglia al principio del monologo di Argan, il malato immaginario del Molière: « Trois et deux font cinq, et cinq font dix, et dix font vingt; trois et deux font cinq. »

Dal Petrarca e dal Boccaccio in poi, si scrissero innumerevoli egloghe, in latino e in italiano. L'egloga drammatica nacque forse ad un parto con la farsa letteraria, quando dovette parere ed essere comodo e piacevole sostituire la viva voce di finti pastori alla lettura di colloqui di pastori immaginari, e anch'essa, per un pezzo, si contentò d'essere una serie più o meno lunga di effusioni liriche. — Composero egloghe drammatiche gli scrittori di farse letterarie: una di Serafino Aquilano fu recitata in pubblico a Roma, durante il pontificato d'Innocenzo VIII; una ne scrisse il Bellincioni per il conte di Caiazzo. Alla voga di questa forma contribuì poi molto la grande ammirazione suscitata dall'*Arcadia* del Sannazaro; tant'è vero, che i Rozzi di Siena, fecondi e instancabili produttori di egloghe, imposero a sè medesimi, nel loro statuto, la lettura e lo studio del fortunato volume. — D'ordinario le egloghe drammatiche ritennero, su le prime, il metro di quelle destinate alla sola lettura, la terza rima; e parve, certo, una bella novità che messer Baldassarre Castiglione, pel *Tirsi*, adottasse il metro della rappresentazione sacra. Cesare Gonzaga, dicono, collaborò con l'autore del *Cortegiano*. Questi apparve sotto le vesti di *Iola*, il primo sotto quelle di *Dameta*, quando recitarono il *Tirsi* (1506), alla presenza di Elisabetta duchessa di Urbino. Così s'apriva la via agli elegantissimi drammi pastorali di Torquato Tasso e di Giambattista Guarini.

Francesco Torraca, *Prefaz.* al *Teatro Italiano de' secoli XIII, XIV e XV;* Firenze, Sansoni, 1885; pag. III-XIII, XV-XVII, XVIII, XIX-XXII, XXVIII-XXXVIII.

La Commedia dell'Arte.

Sue relazioni con la Commedia popolare latina. — Suoi Tipi o Maschere. — L'Opera buffa che nasce da essa. — Le donne attrici.

I.

Chi si faccia a studiare la storia della nostra letteratura drammatica, vedrà che tre sono le fonti, da cui sono derivate tutte le diverse produzioni, che in tal genere di componimenti sono sorte in Italia: la *popolare profana*, la *popolare religiosa* e la *letteraria o classica*. — Formano queste come tre fiumi diversi, ognuno dei quali corre per la sua via, e solo qualche volta mescolano insieme le loro acque, ma non riescono mai a fondersi in un tutto omogeneo ed a dare così origine ad una forma drammatica unica. Nelle altre letterature il dramma popolare si andò a poco a poco sviluppando e perfezionando, e produsse un teatro veramente nazionale ed originale, quale vediamo essere il teatro inglese e lo spagnuolo.

In Inghilterra e in Ispagna, il dramma popolare ebbe un carattere quasi esclusivamente religioso, e da esso derivò il dramma letterario, perchè in quei paesi la coltura classica non fu così prevalente da impedire lo svolgimento delle forme drammatiche popolari, e soltanto influì a dar loro una forma più regolare ed artistica. Ed invero la tragedia inglese non è che un progressivo svolgimento dei *misteri medioevali*, e la tragedia spagnuola degli *autos sacramentales*, e le forme, che esse assunsero, si ricollegano direttamente colle forme di questi drammi popolari, nei quali sono come in germe. Tra il dramma letterario di queste due nazioni ed il dramma popolare non c'è alcuna interruzione, o differenza di specie; l'uno è perfezionamento dell'altro, e noi ne possiamo seguire le diverse fasi o trasformazioni dalle sue origini sino a che prese la forma, che vediamo nelle tragedie di Shakespeare, Calderon de la Barca e Lope de Vega. E per servirci ancora della similitudine adoperata più sopra, il dramma popolare in questi paesi è dapprima un ruscello, che scorre lento e tortuoso, e poi va di mano in mano

ingrossando le sue acque e diventa fiume, il cui corso è diretto e regolato dall'opera dell'uomo. Si osserva nella storia di queste due letterature drammatiche quello che si osserva nella letteratura drammatica greca e in tutte le letterature formatesi spontaneamente, e che hanno un teatro proprio, il quale si è svolto sempre da elementi nazionali.

Anche in Italia avemmo una forma di dramma popolare, che ha la sua radice nella ispirazione religiosa, e che è quasi foggia del culto, ampliazione della liturgia, svolgimento del cerimoniale ecclesiastico, cioè la *Sacra rappresentazione;* ma questa non è dissimile dai *misteri* e *autos sacramentales,* e non ha un'impronta nazionale sua propria e speciale, e più che italiana potrebbe la maniera in essa riprodotta chiamarsi europea o cristiana, come bene osserva il D'Ancona,[1] e quindi fa parte di quella comune letteratura di tutte le genti europee e cristiane durante i secoli del Medio Evo ed i primi tempi del Risorgimento. Ma accanto ad essa vi fu un'altra forma di dramma popolare, che non ha alcuna relazione col culto religioso e che è tutta propria e speciale dell'Italia, cioè la *commedia dell'arte* o *commedia improvvisa* o *a soggetto*, la quale ha un'origine assai più antica della sacra rappresentazione. Queste due forme però di dramma popolare rimasero sempre nello stato rudimentale, e non potettero mai divenire vere opere d'arte; e quello che suol chiamarsi teatro italiano e che vediamo apparire nel XVI secolo, non è punto uno svolgimento di esse, ma una riproduzione più o meno fedele del teatro greco o latino, e si sviluppò senza alcuna relazione col teatro popolare. Quali fossero le cause di questo fatto è fuori di luogo qui il ricercare, ed in un altro lavoro ne abbiamo a lungo parlato,[2] ma si deve ritenere per certo che i poeti italiani, anzichè svolgere e perfezionare queste forme drammatiche, donde sarebbe potuto sorgere un teatro con indole propria e originale, si volsero alle forme classiche, e le riprodussero con imitazione troppo servile. La sacra rappresentazione, oppressa e soverchiata dal crescente amore dell'antichità, quando sarebbe

---

1 ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del Teatro in Italia. Studi sulle Sacre rappresentazioni.* Introduzione.

2 Vedi il mio studio: *L'imitazione latina nella Commedia italiana del XVI secolo.* Pisa, Nistri, 1871.

potuta divenire opera d'arte, si spense addirittura e ne rimase soltanto una pallida immagine quasi segregata dal civile consorzio nelle usanze del contado.[1] Delle vicende di questa forma drammatica, dalle sue origini sino a che non si spense quasi del tutto, ha discorso con quella dottrina e con quell'acume critico, che gli son propri, il professore D'Ancona nel lavoro sopra citato.

Una sorte ben diversa ebbe il dramma popolare profano: anch'esso colpito dal disprezzo dei dotti non riuscì mai ad acquistare una forma artistica, ad inalzarsi alla dignità di opera d'arte; ma non si spense mai del tutto, anzi non cessò mai di esistere in Italia, e col nome di *commedia dell'arte* lottò a lungo con la commedia *erudita* o *sostenuta*, come chiamavasi la commedia letteraria, e nel decimo ottavo secolo riuscì quasi ad imporsi a questa e per molto tempo rimase l'unica rappresentazione teatrale. Esclusa dalle dotte accademie e dalle sale principesche, rimase sempre tra il popolo, ove godè gran favore, creò caratteri più durevoli che la commedia letteraria, e lasciò traccia più profonda nell'immaginazione dei popoli, e passò anche le Alpi, divenendo popolare in tutta Europa. Essa creò dei tipi che divennero cosmopoliti; Arlecchino, Pantalone, Brighella, il Dottore, ecc. sono figure comiche rimaste comuni anche fuori d'Italia fino ai giorni nostri. La commedia dell'arte presso le altre nazioni fu più conosciuta della commedia erudita, anzi per molti dotti stranieri essa è la vera nostra commedia nazionale, e non v'è altra commedia italiana che la commedia dell'arte, e quando parlano del teatro italiano intendono sempre parlare di questa. Molti critici stranieri, e specialmente i francesi del XVIII secolo, non conoscono del nostro teatro altro che le commedie dell'arte e da queste giudicano l'ingegno drammatico italiano. Lo Schlegel nega agl'Italiani ingegno drammatico e spirito comico, affermando appunto che essi *si sono sempre segnalati singolarmente in un genere di farse allegrissime, comechè alquanto volgari, nelle quali essi accompagnano con gesti buffoneschi discorsi e canti improvvisati.*[2] Di tale opinione si sdegnavano

[1] Vedi nel D'ANCONA, opera citata, l'appendice: *La Rappresentazione Drammatica nel Contado toscano.*
[2] SCHLEGEL, *Corso di Letteratura Drammatica.* Lez. VIII.

i letterati italiani seguaci del classicismo, e che non poteano immaginare un'arte che si allontanasse dalle norme degli antichi, e perciò solleciti dell'onore delle lettere italiane, si sforzavano di dimostrare a questi stranieri che in Italia oltre le commedie dell'arte si erano scritte anche commedie e tragedie regolari, *osservate di stile,* come essi dicevano. Quando nel 1717 fu ristabilita in Parigi la *Commedia italiana,* espulsa nel 1697, Luigi Riccoboni, capo della compagnia comica che vi recitava, voleva (come dice nella prefazione premessa alla commedia *Il liberale per forza,* e riprodotta nel *Teatro italiano,* stampato a Parigi nel 1733) far vedere alla Francia una commedia italiana assai diversa dalla passata, non per l'abilità degli attori, ma nella qualità della commedia, giacchè l'usata dai passati non era che una sregolata unione di scene ridicole, che non aveano in sè alcun fine e si guidavano senza alcuna intenzione. Ma si trovò ingannato nella sua opinione, perchè tutti aspettavano dagl' Italiani quella specie di commedie, e perciò egli fu costretto a rappresentarne della prima maniera, cioè commedie dell'arte. Il Riccoboni stesso non approvava l'uso del recitare all'improvviso, ed aveva pensato, essendo in Italia, di riparare a tale disordine, ma andato in Francia vi rinunciò, avendo visto che in Parigi quel modo di recitare non solo era piaciuto, ma aveva dato qualche riputazione al teatro italiano.

Lo studio di questa forma drammatica, la quale ebbe tanta diffusione e tanta popolarità, e che, malgrado gli ostacoli che le si opposero, perdurò sino ai giorni nostri,[1] non può essere senza importanza per

---

[1] Ecco a questo proposito un grazioso aneddoto, raccontato dal Costetti (*Bozzetti di Teatro;* Bologna, 1883; pag. 267-70):

"Sul finire del secolo scorso e sul cominciare di questo, anche le stelle di prima grandezza erano *guitte.* Il celebre Demarini, per esempio, recitava in una compagnia dalla quale alla tragedia e alla buona commedia si alternavano le maschere e le commedie a soggetto. Il Demarini era il primo amoroso serio (il così detto ruolo di primo attore non ci era per anco venuto di Francia) e non recitava mai nelle commedie a soggetto. Accadde però che, il Florindo della compagnia ammalatosi di sospiri retrocessi, si dovesse rimandare la beneficiata dell'Arlecchino. Qui non c'era solo il lucro cessante, ma la fame emergente; e l'Arlecchino pregò l'olimpico Demarini a far da Florindo per quella sera; la degnazione era grande, diceva il furbo bergamasco, ma ne sarebbe venuta maggior gloria al benefico e celebre amoroso serio. Senza di lui la serata era perduta, e tanto pane di meno ai piccoli Arlecchini. Il Demarini, cui non si toccava indarno la corda del cuore,

lo storico della letteratura drammatica in generale e della italiana in particolare. Se queste commedie dell'arte non aveano alcun valore, se meritavano davvero il disprezzo, con cui i nostri dotti l'hanno trattate, come possiamo spiegarci la loro durata, la loro diffusione e popolarità in Italia e fuori? Nessuna influenza essere ebbero sul teatro italiano moderno, mentre tanta ne esercitarono sul teatro francese, ed anche sul più illustre comico di questa nazione, il Molière?[1] « Bisogna avere avuto, sino agli ultimi tempi, » dice il Magnin a proposito delle compagnie comiche italiane che recitavano in Francia, « un'assai profonda avversione alle origini, per rifiutare ogni attenzione alle prime visite di queste allegre e poetiche carovane, che dal tempo di Enrico III sino a Mazzarino non hanno cessato di portarci le primizie di quella commedia viva, festevole, naturale, che noi non possedevamo ancora ed il cui riso, fantastico insieme e sensato, ha avuto tanta influenza sul genio nascente del Molière. »[2] Se lo studio

---

accettò di far da Florindo dalla mattina alla sera; ma si trovava imbrogliato a recitare a soggetto, nè conosceva la commedia.

" — Niente paura, gli disse l'Arlecchino. Il soggetto della commedia è questo: Rosaura figlia di Pantalone ama Florindo, ma Pantalone vuol darla a Lelio. Lei, signor Demarini, s'apre sin dalla prima scena con me, addolorandosi pel rifiuto di Pantalone e pel timore di perdere Rosaura. Tutto sta qui. Appena Lei ha detto questo, io comincio a confortarla, e a prometterle di condurre a bene le cose: e poi, lasci fare, che tutto andrà bene.

" Intanto il cartellone annunziava che a beneficio dell'Arlecchino avrebbe sostenuta la parte di Florindo il celebre Demarini. Teatro gremito. S'alza la tela con Florindo e Arlecchino. L'illustre attore era seduto, appoggiando la testa imparuccata sulla mano quasi sepolta sotto i manichetti di pizzo e gli anelli di brillanti.

" ARLECCHINO. *Sior paron, cossa gh'alo? la me par de cattivo umor.*

" (Qui Florindo doveva dire: Caro Arlecchino, son disperato. Il Signor Pantalone mi ricusa la mano di sua figlia Rosaura, e vuol maritarla col conte Lelio).

" Invece Demarini, o fosse distratto, o volesse mettere nell'imbroglio l'Arlecchino, s'alzò tutto lieto.

" — Arlecchino, disse, io sono l'uomo più felice di questa terra. Il signor Pantalone mi ha conceduto in isposa la sua figliuola, la mia cara Rosaura.

" A questo colpo di fulmine Arlecchino rimase interdetto un istante; poi, levandosi con bel lazzo il cappello di cencio e fatti due passi di minuetto verso la ribalta:

" — *Signori*, disse sorridendo al pubblico, *non ocor altro: i pol andar a casa, perchè la comedia la xe finida.*

" Si supplì con la *Pamela nubile.* Il pubblico fece senza dell'Arlecchino per quella sera, ma i piccoli Arlecchini ebbero la loro cena. " (L. M.)

1 Vedi MOLAND, *Molière et la Comédie italienne*; — RICCOBONI, *Observations sur la comédie et le génie de Molière.*

2 Vedi *Revue des Deux Mondes*, 1847, tomo IV — Articolo del MAGNIN sul *Teatro Celeste.*

della commedia dell'arte vien considerato come importante nella storia del teatro francese, maggiore importanza deve avere certamente per la storia del nostro, poichè questa commedia popolare avrebbe potuto produrre un teatro originale e nazionale, e il più grande dei nostri commediografi, il Goldoni, si è di essa giovato non poco e forse più che non abbia fatto della commedia erudita o sostenuta. La commedia di lui può considerarsi come un felice contemperamento della forma classica e della popolare, con prevalenza di quest'ultima. Col Goldoni finisce la commedia dell'arte, perchè egli, togliendo da essa ciò che avea di buono, e che la rendeva vitale e la faceva piacere al pubblico più della commediá erudita, le tolse ogni ragione di esistere più a lungo. Il Goldoni, al pari del Molière, prendeva il suo bene dove lo trovava, e una gran parte di questo bene lo trovò appunto nella commedia dell'arte. Non si potrebbe dunque giudicare giustamente il merito del Goldoni e l'importanza della sua riforma nel teatro italiano, se non si tenesse conto di tutti gli elementi di cui s'è servito. I grandi poeti, e in generale i grandi artisti, non sono mai degli accidenti fortuiti o dei fenomeni isolati, ma vengono dopo una lunga elaborazione, la quale bisogna ricercare e studiare, se si vuole collocarli al loro giusto posto, e rendersi ragione della forma che assunsero le loro opere, e di tanti altri fatti, che altrimenti sarebbero inesplicabili. Oltre il Goldoni, anche un altro scrittore italiano attinse alla commedia dell'arte, vogliamo dire Carlo Gozzi, il quale, giovandosi della parte fantastica di questa specie di rappresentazioni, avrebbe potuto creare una nuova forma di commedia, la *commedia fantastica*, se i tempi fossero stati favorevoli a una tale creazione. Ma sfortunatamente questo studio della commedia dell'arte è stato finora assai trascurato presso di noi: la maggior parte degli storici della nostra letteratura hanno fatto appena qualche cenno di questa specie di commedia, non attribuendole alcun valore artistico; e lo stesso pregiudizio letterario, che impedì alla commedia dell'arte di divenire la vera commedia italiana, ha fatto trascurare ogni notizia che la riguardasse. In gran parte tutto quello che sappiamo intorno ad essa lo dobbiamo agli scrittori stranieri, e specialmente francesi, che se ne sono occupati più distesamente degli

altri.[1] Ma questi scrittori se ne occupano per quanto si riferisce alla Francia, cioè per l'influenza che la commedia dell'arte esercitò sul loro teatro; ma delle sue vicende in Italia pochissime notizie possiamo trovare appena nel Tiraboschi, nel Quadrio, e negli altri principali storici della nostra letteratura. Una più larga messe invece se ne potrà raccogliere in scrittori di minore importanza, per es., nella *Storia del Teatro italiano* di Luigi Riccoboni (scritta nella prima metà del XVIII secolo), il quale, essendo direttore d'una compagnia comica, che recitava all'improvviso, ci ha lasciati molti ragguagli sulle commedie a soggetto; nell'opera di Francesco Bartoli: *Notizie istoriche sui comici italiani, che fiorirono intorno all'anno 1600* (Padova 1782), e nell'opera di Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso — Parti due, giovevoli non solo a chi si diletta di rappresentare, ma ai Predicatori, Oratori, Accademici e curiosi* (Napoli, 1699). Un gran contributo alla storia di questa specie di commedia ha portato ultimamente l'egregio professor Adolfo Bartoli, pubblicando alcuni scenari inediti, e facendoli precedere da un'introduzione, dove ha raccolto molte notizie, che alla commedia dell'arte ed agli attori di essa si riferiscono.

II.

La commedia dell'arte ebbe la maggior voga dopo la seconda metà del XVI secolo, quando la commedia erudita o sostenuta cominciò a decadere; e rimase quasi unico spettacolo teatrale in Italia nel XVII e nella prima metà del XVIII secolo. Le prime precise notizie, che ne abbiamo, non risalgono oltre il 1500 e si riducono a qualche piccolo cenno fattone da alcuni scrittori, che ne hanno parlato solo per incidente, e non di proposito, e con parole di superbo disprezzo. Ma questo

[1] Basterà ricordare, oltre i citati lavori del Moland e del Magnin, l'*Histoire des Marionnettes* dello stesso MAGNIN; — MAURICE SAND, *Masques et Bouffons*; — PARFAIT, *Histoire de l'Ancien Théâtre italien*, 1753; DES BOULMIERS, *Histoire de l'ancien Théâtre italien*, 1769; — CAILHAVA, *Art de la Comédie*; — DESPOIS EUGÈNE, *Le Théâtre français sous Louis XIV*; — DU MÉRIL, *Histoire de le Comédie*; — JULES GUILLEMOT, un articolo sul teatro del Gherardi, nella *Revue contemporaine*, 15 maggio 1866.

genere di commedie non cominciò in quel secolo; ha sempre esistito in Italia, e si ricollega colla commedia popolare latina, coi Mimi e colle Atellane.

La mancanza di notizie intorno ad esse prima del 1500 non è una ragione per negarne l'esistenza, perchè sappiamo in quanto poco conto i dotti italiani tenessero questa specie di rappresentazioni drammatiche, le quali erano assai lontane dalla forma di commedia, che sola per loro aveva valore artistico e letterario, cioè la commedia di Terenzio e di Plauto. Come gli scrittori latini, innamorati dei capolavori della letteratura drammatica greca, disprezzavano le forme originali di drammi, che essi aveano nella loro letteratura popolare, cioè i Mimi e le Atellane, così i letterati italiani del 400 e 500 non credevano meritevoli di alcuna considerazione le commedie dell'arte, assimilandole appunto a quelle. « Nè commedie io nomerò giammai quelle che da gente sordida et mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatrippa, Pantalone et simili buffoni, se non volessimo assomigliarle ai Mimi, alle Atellane ed ai planipedi degli antichi. » Così scriveva Niccolò Rossi verso il 1589 nel suo trattato intorno alla commedia.[1] E nello stesso modo si esprimono molti altri scrittori, ogni qualvolta càpiti loro di accennare alle commedie dell'arte. Ma, ciò non ostante, non mancano fatti, che provino l'esistenza di esse prima del 1500, e noi li andremo raccogliendo nella speranza di poter trovare l'anello di congiunzione tra queste commedie e le commedie popolari latine. Non sarà possibile certamente trovare questo nome di *commedia dell'arte* in nessuno degli scrittori anteriori al secolo XVI, perchè esso fu inventato appunto in quel tempo per distinguere queste specie di rappresentazioni fatte da gente mercenaria, da commedianti di mestiere, che della recita facevano *un'arte* a fine di lucro,[2] da quelle di commedie erudite, scritte secondo le norme degli autori classici, che si facevano da letterati, accademici o dilettanti nelle corti, nelle sale di palazzi principeschi ed in private accademie. Ma vi troveremo fatta menzione di rappresen-

---

[1] NICCOLÒ ROSSI, *Discorsi sulla Commedia*; Vicenza, 1589; pag. 34.

[2] I comici chiamano, per antonomasia, *Arte* l'arte loro; e, per esempio, dicono che Luigi Bonazzi *entrò nell'Arte* a trentadue anni, ma che non era *figlio d'Arte*, perchè i suoi genitori non recitavano. Sicchè, *Commedia dell'Arte* vuol dire *Commedia de' comici*, fatta cioè da loro stessi. (L. M.)

tazioni drammatiche popolari con tali parole che non si può non riconoscere l'identità di esse colle commedie, che più tardi furono chiamate *dell'arte*.

La commedia popolare latina, continuando ad esistere durante diversi secoli, non poteva rimanere la stessa, e dovea necessariamente andar soggetta a una graduale trasformazione. Ogni popolo ha dei tipi di ridicolo suoi propri, che al pari delle sue virtù e dei suoi vizi dipendono dal suo carattere e dalla sua razza, e che esso conserva come un segno della sua origine attraverso le modificazioni della sua storia. La commedia popolare latina ritrasse, più che ogni altro genere letterario, il carattere del popolo romano, e in generale delle popolazioni italiche. Ora il popolo italiano è quello che più si è conservato intatto da ogni mescolanza straniera, ed ha perciò riprodotti i vizi e le virtù dei suoi antenati, e non ostante tutte le vicende, cui è andato incontro, ne ha serbato fedelmente l'indole e il carattere, modificandolo alquanto, ma non mutandolo mai radicalmente. Non è quindi da far le meraviglie se quei tipi comici, quelle fonti del ridicolo e quella forma di rappresentazione, che era un prodotto naturale e spontaneo dello spirito del popolo romano e che ne ritraeva l'indole, si sieno perpetuati e conservati dagl'Italiani moderni, figli legittimi degli antichi Romani.

Ma questi tipi comici, rimanendo in fondo gli stessi, assumono diverse forme, che variano col variare dei costumi e delle credenze. E lo scrittore o l'attore, se vuol riuscire a divertire ed eccitare il riso, deve saper cogliere questa diversità, rinfrescando e rimodernando sempre questi tipi per farli più veri e più conformi ai costumi ed agli uomini del suo tempo. Tale trasformazione si osserva più specialmente nelle commedie improvvise e popolari, dove niente è fissato, o, per meglio dire, dove è stabilita soltanto la parte generica del carattere e non le sue modalità, e dove l'attore deve essere in maggior contatto col pubblico, col vero pubblico e non con una determinata classe di persone, che abbia delle idee preconcette, e dei criteri prestabiliti. Perciò i caratteri più comuni e, per dir così, più ufficiali delle commedie popolari latine non potevano avere alcuna stabilità; pur conservando i loro lineamenti generali, dovevano essere, quasi ad ogni rappresenta-

zione, rimaneggiati, corretti, e a poco a poco in tal maniera modificati da divenire quasi dei caratteri nuovi, nei quali solo un'attenta osservazione può far riconoscere le tracce del carattere primitivo. L'attore traeva occasione da ogni nuovo fatto, e dall'osservazione giornaliera della vita, per aggiungere qualche cosa al carattere, che esso rappresentava, e ne risultavano così nuovi personaggi comici, che, serbando gl'istinti e il carattere generale dei primi personaggi, ne differivano per alcune particolarità, pel nome ed anche pel vestito.

Il *Sannio*, che era anche nel teatro popolare latino un nome generico, con cui s'indicavano i personaggi *buffi*, le parti di servo, divenne nelle commedie dell'arte *Arlecchino, Mezzettino, Bertolino, Frittellino, Mescolino, Scapino, Gradellino, Truffaldino, Finocchio, Ficchetto, Cola, Brighella*, ecc., i quali tutti vanno sotto il nome generico di *zanni*. Ci era in ciascuno di loro la fisonomia di famiglia, i lineamenti generici del padre, ma variavano secondo l'età e i luoghi.

Il cambiamento di nome a qualcuno dei personaggi ben noti delle commedie popolari derivava spesse volte dalla vanità degli attori che lo rappresentavano, e che, introducendovi qualche piccola modificazione, ne cambiavano anche il nome per distinguersi dagli altri, che recitavano o avevano recitata la stessa parte, quasi dandosi il vanto di aver creato un nuovo carattere comico. Così sappiamo che l'attore Costantini diede allo zanni il nome di *Mezzettino*, il Cecchini quello di *Fritellino*, e così di altri. Il carattere del *Capitano*, pur conservando i lineamenti generali del *miles gloriosus*, divenne *Capitano Spavento* per opera dell'Andreini, *Matamoros* del Fiorillo, *Capitano Rinoceronte* del Gavarrini, *Spezzaferro* di altri e via discorrendo, e negli ultimi tempi *Rogantino* nel teatro popolare romanesco.

Nelle commedie dell'arte bisogna poi distinguere alcuni caratteri, che veramente sott'altro nome sono derivazioni dei caratteri delle commedie popolari latine, ed altri che si andarono via via creando. Questi ultimi, che doveano la loro origine all'abilità di alcuni attori, che li aveano creati cogliendo a volo qualche lato ridicolo individuale, o giovandosi di qualche loro attitudine speciale, scomparivano ben presto, e spesso coll'attore che ne era stato l'inventore. Valga ad esempio *Fran-*

catrippa inventato da Gabriello di Bologna, comico della Compagnia de' Gelosi, *Scaramuccia* dal Fiorillo, ecc. A tali creazioni assistiamo ogni giorno nei moderni teatri popolari in dialetto, per es., il *Biscegliese*, il *Molfettese* e simili; ed ultimamente lo *Sciosciammocca*, il quale, creato dallo spirito comico dell'attore Eduardo Scarpetta, è rimasto ne' teatri popolari, ed è divenuto uno dei tipi fissi della commedia in dialetto napoletano.

Gli altri tipi o maschere, che rappresentavano non un vizio o ridicolo particolare o locale, ma qualche cosa di più generale ed umano, che ritraevano l'indole del popolo, di cui personificavano il ridicolo, hanno vissuta la vita di questo popolo, ma si sono andati modificando insensibilmente come lui. Il tipo del parasito, per es., era ancora nel XVI secolo quello di un uomo sempre affamato ed in cerca d'un pranzo, sempre insinuante e compiacente, il tipo insomma dell'adulatore, ma per ottenere il suo intento non poteva certamente adoperare gli stessi modi che gli erano riusciti presso i latini ed i greci. Queste trasformazioni di alcuni caratteri comici antichi in conformità dei tempi, le vediamo chiaramente nella commedia erudita scritta del XVI secolo, e ne possiamo agevolmente seguire le fasi; per es.: il carattere del *servo* non poteva essere più quello dello schiavo antico, la *mezzana* non è precisamente la *lena* delle commedie di Plauto, e il *soldato millantatore* diventa un capitano spagnuolo, e nelle commedie napoletane prende tutti i caratteri del *bravo*, del *guappo* o *camorrista*.[1] Ma a più forte ragione dovea avvenire questa trasformazione nella commedia dell'arte, non scritta, ma improvvisata, e quindi soggetta a tutte le modificazioni, che l'attitudine e l'abilità particolare di ciascun attore vi poteva introdurre. Laddove nella commedia erudita i modelli, essendo nettamente fissati, potevano più difficilmente essere soggetti a modificarsi, anche perchè il pubblico colto ed erudito, che assisteva alle rappresentazioni, male avrebbe sofferto qualunque cambiamento in quei personaggi, di cui conosceva con precisione i lineamenti e la figura. Se di queste mo-

---

[1] Vedi il cit. mio lavoro: *L'imitazione latina nella Commedia italiana del XVI secolo.*

dificazioni possiamo seguire passo passo le tracce nelle commedie erudite, nelle quali si può vedere come e quando un carattere si è andato modificando, giacchè abbiamo le opere scritte, che ne segnano di tempo in tempo le diverse fasi, è difficile, per non dire impossibile, farlo nella commedia improvvisa, che niente ha lasciato dietro a sè, e di cui ci restano appena gli scenari pubblicati nel XVII secolo per opera dello Scala, ed altri pochi pubblicati ultimamente dal Bartoli. Ma anche se questi scenari fossero molti ed appartenenti a diversi tempi, poco se ne potrebbe ricavare intorno ai caratteri dei personaggi, il cui svolgimento era lasciato all'improvvisazione, e dipendeva in gran parte dall'abilità di ciascun attore.

Pur nondimeno, senza pretendere di ritrovare nelle commedie dell'arte tutti i caratteri delle commedie popolari latine, troveremo tali tratti di rassomiglianza tra le une e le altre, che non si potrà non riconoscere la grande relazione che esiste tra loro.

III.

Quello che caratterizza specialmente la commedia dell'arte è l'improvvisazione e l'uso delle maschere e di certi caratteri fissi ed invariabili. Si scriveva soltanto il soggetto, cioè una tessitura delle scene sopra un argomento prestabilito, che veniva chiamata appunto *scenario*, dove in compendio si accenna un'azione che deve dirsi e farsi dal recitante all'improvviso, distinguendosi per atti e scene, ecc.

Nel Perrucci [1] è diffusamente spiegato il modo che tenevano i comici per *concertare il soggetto*. « Il *corago*, guida, maestro o più prattico della conversazione, deve concertare il soggetto prima di farsi, acciocchè si sappia il contenuto della Commedia, s'intenda dove hanno a terminare i discorsi e si possa indagare concertando qualche arguzia o lazzo nuovo. L'ufficio adunque di chi concerta non è di leggere il soggetto solo, ma di esplicare i personaggi coi nomi e qualità loro, l'argomento della favola, il luogo dove si recita, le case, discifrare i lazzi, e tutte le minuzie necessarie,

[1] Opera citata.

con haver cura delle cose che fanno di bisogno per la comedia. »

Questo costume era anche dei Mimi e delle Atellane, specialmente nei primi e negli ultimi tempi, ed è poi un costume proprio italiano ed antichissimo, giacchè è nota a tutti la facilità che hanno avuto sempre gli Italiani per l'improvvisazione; e, secondo affermano parecchi scrittori, anche i Megaresi ed i Tarantini usavano improvvisare le commedie.

Quest'usanza, perpetuatasi nelle rappresentazioni fatte sulle pubbliche piazze, era passata nella commedia dell'arte, che da quelle s'era andata sviluppando, e rimase poi come una qualità propria e speciale che distingueva queste rappresentazioni dalle commedie letterarie scritte.

Come nelle Atellane, troviamo nelle commedie dell'arte l'uso delle *maschere*. Nel teatro antico le maschere aveano una ragione d'essere: servivano ad ingrandire la persona degli attori, ad ingrossare la voce ed anche a ritrarre la fisonomia dei personaggi, che venivano rappresentati nelle commedie o tragedie; ma nei teatri moderni, tanto diversi dagli antichi, queste ragioni non hanno più valore. Se dunque le maschere senza alcun motivo si son conservate nelle commedie dell'arte, si deve ciò attribuire alla tenacità, con cui si conservano presso il popolo certi usi, anche quando sian cessate quelle cause, che vi hanno dato origine. La maschera dei comici dell'arte è nera, come era quella delle Atellane, derivata dalla costumanza dei contadini di tingersi la faccia o di fuligine o di feccia; e nelle commedie italiane, come in quelle latine, non ha altro scopo che di eccitare il riso co' suoi lineamenti deformi e contraffatti. Queste maschere hanno o un gran naso ricurvo a guisa di becco, o il naso schiacciato, e tali erano presso gli antichi, come si può vedere in parecchi affreschi di Pompei e nelle figure delle antiche maschere sceniche riprodotte nell'opera del Ficoroni.[1] Chiunque confronti queste figure con quelle delle moderne maschere non può sconoscerne la somiglianza. Il Munck dice: « Macci cum Arlecchino, ut Bucconis cum Brighella similitudo sub oculis cadit. »[2]

---

[1] *De larvis scenicis et figuris comicis antiquae Romae.*
[2] MUNCK, *De Fabulis Atellanis.*

E il Du Méril, parlando d'una statuetta antica riprodotta dal Ficoroni[1] e che si crede rappresenti il *Maccus*, dice: «Le sue rassomiglianze con l'antico Pulcinella sono incontestabili.»[2] Il Burckhardt afferma *che per la massima parte queste maschere italiane sono assai vecchie, anzi non è impossibile che talune derivino dalle maschere delle antiche farse romane.*[3] E lo stesso Ficoroni, nel passo citato, a proposito del *Maccus* dice *instar fatui illius qui Pulcinella dicitur.* Nella figura, trovata sul monte Esquilino e descrittaci dal Gori, non vediamo una certa rassomiglianza tra la berretta aguzza, di cui quella figura è coperta, ed il cappello a punta del nostro Pulcinella?

L'abito bianco del Pulcinella ha riscontro col *mimus albus* delle commedie latine, come nell'abito a toppe di vari colori noi vediamo riprodotto il *mimus centunculus,* di cui parlano gli scrittori latini. L'abito dell'Arlecchino non era in origine quale lo vediamo in questi ultimi tempi: cioè le pezze di diverso colore, di cui esso è formato, non erano dapprima disposte con quella simmetria che si osserva oggi, ma nel secolo XVI, come si può vedere nella figura che riporta il Moland e che ritrae l'Arlecchino Simone di Bologna (secondo un disegno che il Riccoboni ha tratto da un libro dedicato da questo comico ad Enrico IV), l'Arlecchino portava la giacca e i calzoni ricoperti di brani di diverse stoffe e colori, posti a caso qua e là. In un'altra figura di un mimo antico,[4] il Ficoroni nota una grande rassomiglianza con la maschera calabrese detto *Giangurcolo.* Ed in una casa scoperta a Pompei, quella di C. Cornelio Rufo, si son trovate in un affresco due figure, il cui costume rassomiglia molto alle maschere italiane.

Non tutti i personaggi delle commedie dell'arte hanno la maschera, ma solo alcuni, ed i principali sono il *Dottore, Pantalone, Pulcinella* e gli *Zanni,* che corrispondono appunto ai caratteri principali delle Atellane, *Dossenno, Pappo, Bucco* e *Macco.* Questi tipi sono i più antichi, e gli altri possono considerarsi

---

1 Tav. IX. — Quadrio, tom. III, parte II, pag. 220. — Caylus, *Antiquités,* tom. III, pag. 75.

2 Du Méril, Op. cit., pag. 133.

3 Burckhardt, *La Civiltà del secolo del Rinascimento in Italia.* (Traduzione italiana del Valbusa). Firenze, 1876. Vol. II, pag. 63.

4 Ficoroni, Tav. VIII.

in generale come una variazione di questi, sorti successivamente in diversi tempi.

Il *Dottore* della commedia dell'arte ha molta affinità col *Dossenno* delle Atellane; è un vecchio goffo al pari di quello, che vuol parere dotto e dice sempre spropositi, nel che pare consistesse il suo speciale carattere; è scostumato, vuol fare il galante ed è sempre burlato. — « Esso, dice il Perrucci, rappresentava uno di quei cicaloni, che non fanno respirare, che non vogliono lasciar fare una base al compagno per dimostrare che vi è farina nel sacco. »

Quando Bologna divenne celebre per la sua Università, questo tipo divenne bolognese e ne parlò quasi sempre il dialetto. In lui il popolo vedeva la satira o caricatura dei dotti ed eruditi, il cui amore per le lettere greche e latine degenerava spesso in una ridicola mania. E questo tipo era così naturale nel 400 e 500 in Italia, che lo vediamo riprodotto e perfezionato nella commedia erudita col nome di *Pedante*. Nella commedia dell'arte ebbe diversi nomi, *Graziano, Cassandro, Facanappa, Dottor Balanzoni, Dottor Lanternone,* ecc.; ma, salvo qualche piccola modificazione di nome o di particolarità secondarie, conservò sempre il carattere fondamentale del *Dossenno*.

Nel *Pantalone* non è difficile trovare molta affinità col *Pappus*. Ed in vero esso al pari di questo rappresenta quasi sempre un vecchio avaro, stitico e facile ad innamorarsi, e che diventa ridicolo, facendo il galante colle fanciulle e colle vedove, di cui è lo zimbello, pieno di pretensioni e sciocco al tempo stesso, credulo, che si fa menare pel naso dalla moglie, dai figli e dai servi. Anche nella figura esteriore della maschera di Pantalone, che ha sempre la barba, si può vedere una analogia col *Pappus,* come probabilmente ci viene rappresentato nella Tav. XXXII del Ficoroni. Questo *Pappus,* adattandosi ai tempi e ai mutati costumi, prese la fisonomia d'un mercante e per lo più di Venezia, che era la città più fiorente pel commercio, e dove un tal tipo trovava più riscontro nella vita reale.

Nel *Macco* si ritrovano i tratti fondamentali del carattere del *Pulcinella*. Oltre la somiglianza esteriore, già notata, cioè dell'abito e del volto, che non avrebbe poi una grande importanza, c'è molta somiglianza anche nell'indole. Pulcinella nella sua origine rappresentava

un rozzo contadino di Acerra, sciocco, ma non privo alle volte di quella ingenua furberia propria dei contadini, di cui dice il proverbio: *scarpe grosse e cervelli fini;* un po' chiacchierone, credulo, senza alcun sentimento elevato, per lo più vigliacco e pauroso, che non nasconde i suoi vizi e la sua vigliaccheria, anzi ne mena vanto; un ghiottone, che non si preoccupa d'altro che del mangiare, ed infatti vien quasi sempre ritratto con una scodella di maccheroni, che mangia con le mani, ed il Parini così lo descrive nel suo poema:

Quale
Finge colui che con la gobba enorme
E il naso enorme e la forchetta enorme
Le cadenti lasagne avido ingoia.[1]

Mentisce con la più grande facilità del mondo, è pronto sempre a battere ed è battuto sempre, come il *Macco* delle Atellane. Al pari di lui egli trae origine dalla Campania, e la sua patria Acerra non è molto distante da Atella, patria della maschera osca.

Questo tipo comico non rimase sempre lo stesso, ma fu soggetto a diverse modificazioni, conservando però sempre molto della sua primitiva fisonomia. E non sempre è un contadino, ma ora è soldato, ora oste, ora servo, ora anche possidente; ma sotto questi diversi abiti non smette mai la sua natura, allo stesso modo che il *Maccus* vien ora rappresentato come *Maccus miles*, ora come *Maccus sequester* (depositario o paciere), ora come *Maccus caupo, Maccus exsul, Maccus virgo*. Ed è notevole quest'ultima trasformazione del *Maccus*, perchè in parecchie delle commedie dell'arte Pulcinella è finto donna.

Spesse volte Pulcinella assunse anche alcuni caratteri di altre maschere e divenne uno dei zanni, e quindi non è meraviglia che alcuni scrittori abbiano trovato in lui tracce dell'antico *Macco*, altri del *Bucco*, altri di altre maschere, perchè specialmente negli ultimi tempi, quando le Atellane si fusero coi Mimi, i diversi tipi comici non si mantennero nettamente distinti gli uni dagli altri.

Non è qui il luogo di fare la storia del Pulci-

---

1 PARINI, *La Notte*, v. 668 e segg.

nella, e seguirne le diverse fasi e trasformazioni da quando lo vediamo apparire sul teatro sino ai giorni nostri, in cui si può dire quasi morto; ma solo abbiamo voluto notare i punti di contatto che esso ha con le maschere Atellane, e quei tratti caratteristici che ne dimostrano l'antichità. Ma questa antichità del Pulcinella non è ammessa da tutti, ed ultimamente Michele Scherillo, nel suo pregevole lavoro *Pulcinella prima del secolo XIX*, la negava recisamente, sostenendo invece che esso sia nato spontaneamente nel popolo napoletano tra la fine del XVI ed il principio del XVII secolo. — « Negli ultimi anni del Cinquecento, egli scrive,[1] fra i tanti istrioni, che in quel tempo invadevano le piazze delle città d'Italia, ce ne fu uno, il quale o fu un contadino o volle contraffare i contadini di Acerra, o, per segnalarsi nella folla, fece come i ragazzi del popolo quando vogliono passare per soldati o altro, si cavò la camicia fuori dei calzoni e su di essa mise la cintura per attaccarvi la daga.... Aveva la voce stridula e perciò lo chiamarono *pulliciniello.* » Salvo qualche piccola differenza, questa era l'opinione anche dell'Ab. Galiani, che fa derivare il nome di Pulcinella da un tal Puccio d'Aniello. — Secondo il Perrucci,[2] la maschera del Pulcinella sarebbe stata inventata dal celebre comico dell'arte Silvio Fiorillo, detto Capitan *Matamoros*, e poi sarebbe stata perfezionata da un certo *Andrea Calcese*, detto *Ciuccio* per soprannome, morto nel 1656. Noi non neghiamo questi fatti; ma diciamo che essi non distruggono punto l'antichità di questo tipo comico, e tutt'al più servono ad attestarci quando esso assunse quelle modificazioni, che vediamo nella presente maschera, e quando prese il nome di Pulcinella. Il nome adunque sarebbe moderno, ma la cosa è antica. È vero che non si trova alcuna menzione del Pulcinella prima del 600, ma nelle commedie popolari dei secoli antecedenti troveremo il tipo del *Macco* delle Atellane, conservatosi dai più antichi tempi, e che si era andato di mano in mano trasformando e modificando, finchè non ebbe tutti i caratteri che si osservano nella moderna maschera napoletana. — La differenza del nome tra il tipo comico latino e quello della commedia dell'arte non

---

[1] MICHELE SHERILLO, *Pulcinella prima del secolo XIX* — Saggio storico — Ancona, 18.0 (estratto dal *Preludio*), pag. 28.
[2] Op. cit., pag. 293-294.

è punto una difficoltà per ammettere la relazione che esiste tra l'uno e l'altro, dice il Du Méril.[1] Il popolo sostituisce volentieri un soprannome significativo ai nomi che non dicono più niente al suo spirito: colpito dal naso fatto alla foggia d'un becco di pollo, che aveva l'antico *Macco*, l'avrà comicamente chiamato *piccolo pulcino*, *pulliciniello* e quindi *Pulcinella*, e l'attore secondando di buona grazia questa piacevolezza avrà presa la voce stridula e quasi imitante quella dei pulcini. — Anche il *Pappus* divenne un mercante veneziano e si chiamò Pantalone, ed il *Dossennus* un dottore bolognese e prese altri nomi, ma non per questo si vorrà negare l'affinità, che ha la maschera moderna con l'antica. — Se veramente il Pulcinella fosse nato verso la fine del 500, come si spiegherebbe la maschera nera, da cui è coperto il suo viso e che certamente non è nelle abitudini e nei costumi del tempo? La maschera nera di questo o di altri tipi comici delle commedie dell'arte è un segno della loro antichità, come i capelli bianchi indicano l'età d'un uomo, che ha nondimeno tutta la forza e tutte le passioni della giovinezza.

Se poi non tutti i tipi della commedia dell'arte hanno la maschera, deriva da ciò, che questa commedia non trae la sua origine solo dalle Atellane, ma anche dai Mimi, dove la maschera era esclusa, e che non tutti questi tipi sono veramente antichi, ma molti sono creazione moderna.

Il tipo tradizionale del *Macco*, conservatosi più specialmente in quella provincia dove esso ebbe origine, era rimasto sempre nelle commedie popolari, e nel 600 per opera del Fiorillo o di altri fu perfezionato e ringiovanito, prese un nome nuovo e con questo venne accettato nella commedia dell'arte, ed apparve sui pubblici teatri. — Lo stesso Perrucci farebbe anche un accenno all'antichità di questo tipo, quando dice che questa parte del Pulcinella, il quale in idioma greco significa *ruba pulcini*, fu presa per imitare i villani di Acerra. A noi sembra assai significativo che Pulcinella tragga la sua origine quasi dallo stesso paese o almeno dalla stessa regione, ove ebbe origine il *Maccus* dei latini. Non ci pare difficile che presso il popolo si sia sostituito al nome del paese *Atella*, che non esisteva

[1] *Histoire de la Comédie*, Vol. II, lib. V, pag. 133.

più, quello di un altro paese vicino, di *Acerra*, che esso conosceva e che col primo avea una certa affinità di suono.

Chi non vuol concedere, dice lo Scherillo, che Pulcinella non abbia che vedere cogli Osci e cogli Atellanari..., dovrà provare che cosa ne sia avvenuto in diciassette secoli d'intervallo, od almeno ne dovrà indicare un accenno negli scrittori napoletani anteriori al XVII secolo. Lo Scherillo ha molta ragione nel domandare questa prova, ma sbaglia quando vuole delle prove per l'esistenza propria del *Pulcinella* e non del tipo, di cui esso è una trasformazione. Qualora si possa provare che il *Macco* delle Atellane si è conservato nella tradizione popolare sino al XVI secolo, vista la somiglianza che v'è tra lui e Pulcinella ci pare che non sia cosa strana, nè possa considerarsi come un sogno di eruditi l'ammettere la derivazione dell'uno dall'altro. — La stessa incertezza e varietà di opinioni, che esiste intorno all'origine del Pulcinella, pare a noi che sia indizio della sua antichità. Se veramente esso fosse un carattere del tutto nuovo inventato nella fine del 500, crediamo che non sarebbe stato molto difficile conoscere con certezza chi ne fu l'inventore ed in che tempo; ma trattandosi di un carattere antico, che si è andato modificando insensibilmente, non è tanto facile conoscere come e quando queste modificazioni sieno avvenute, e perciò chi le attribuisce a uno e chi a un altro. Di altri tipi della commedia dell'arte, che sono veramente una creazione del tutto moderna, si sa con precisione l'origine e non vi può essere luogo a dubbi.

Del resto una tale quistione, cioè se il Pulcinella sia antico o no, non ha molta importanza pel fatto, di cui ci occupiamo nel presente lavoro, vale a dire delle relazioni tra la commedia dell'arte e la commedia popolare latina, perchè anche provato che Pulcinella non sia l'antico *Maccus*, non si proverebbe che la commedia dell'arte non sia derivata dai Mimi e dalle Atellane. Essendo questa specie di commedie una riproduzione della vita reale nella sua esteriorità, ritraendo costumi e caratteri locali, non è da far le meraviglie se vediamo ogni tanto sorgere un nuovo tipo comico.

Nella commedia dell'arte troviamo denominati alcuni caratteri comici col nome di *zanni*, che è una trasformazione del *Sannio* latino,

Il nome *Sannio* nella commedia latina non indicava, come abbiamo già detto, alcun determinato carattere comico, ma serviva a qualificare in generale la parte di quegli attori, semplici buffoni, che non aveano altro scopo che di eccitare il riso, ed a conseguire tale effetto impiegavano per lo più smorfie e contorsioni del viso, dette in latino *sannas*, donde il loro nome. E questo era anche il carattere che aveva il *zanni* nella commedia dell'arte, tanto che divenne sinonimo di buffone, che fa ridere colle sue sciocchezze.

Tra gli zanni fu più famoso di tutti *Arlecchino*, i cui tratti di rassomiglianza coi personaggi delle antiche commedie popolari latine sono più evidenti. Al pari di questi porta una corta giacca (*recinium*) composta di pezzi di diversi colori (*centunculum*); ha delle piccole scarpe senza suola (*planipedes*), un cappello morbido in forma di battello, come si vede in alcune figure di antichi istrioni.[1] Ha la testa calva come i mimi, *qui agebant rasis capitibus*,[2] una maschera nera che copre la metà del viso, ed anche questa mezza maschera si osserva in un mosaico di Portici,[3] giacchè, quando per non essere i teatri così ampi gli attori erano più vicini agli spettatori, anche presso i latini si abbandonarono le maschere dalle grandi bocche aperte, che venivano adoperate prima nelle Atellane. Il naso è schiacciato, come quello del *Simus* e di altre maschere della commedia popolare latina;[4] gli occhi rotondi e simili a due buchi. Il Quadrio così descriveva la figura di Arlecchino: « Una maschera negra e smunta, che non ha punto d'occhi, ma solamente due fóri assai piccoli per vedere. »[5] Ed anche questa particolarità si osserva in molte figure di antiche maschere.[6] Questi caratteri non sono propri soltanto dell'Arlecchino, ma anche di altri zanni. Il Perrucci parlando di questi dice: « le maschere erano restate alle parti di buffoni e ridicoli dandoli caricatura di color bruno, naso o grande o schiacciato, occhi piccoli e lipposi, fronte arrugata, capo calvo. »[7] Il Du Méril poi crede anche che

---

1 Vedi FICORONI, Tav. XXIX e XXXVII.
2 ID., Tav. LXII e LXX.
3 *Le pitture antiche di Ercolano*, tom. IV — XXXV.
4 FICORONI, Tav. XXIV, fig. 2; Tav. LXX.
5 QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*; tom. III, par. II, pag 273.
6 FICORONI, Tav. LXII e LXX.
7 PERRUCCI, Op. cit., parte II, rag. VIII.

la coda di lepre, che l'Arlecchino porta al cappello a guisa di coccarda, non sia una moda locale, un'usanza dei contadini di Bergamo, come affermano il Goldoni, ed il Müller, [1] ma un segno osceno, che il Sannio avea già portato, e che avea sostituito con una coda d'animale, quando i costumi divennero più delicati. E di questa coda di animale si trova anche una traccia nelle antiche maschere. Una figura riprodotta dal Ficoroni [2] ha un berrettone a strisce di pelle d'animale, e dietro due code simili a quelle di volpe.

L'Arlecchino ha una specie di spada di legno o squarcina, simile all'antico *parazonio,* legata in più liste sino all'impugnatura, colla quale gesticola e buffoneggia, sbattendola e spesso percuotendo gli altri attori, onde ebbe anche il nome di *Battocchio.* Ora molte figure di antichi attori comici, mimi e saltatori, [3] hanno spesso in mano degli strumenti di legni fessi o canne, coi quali scossi e sbattuti quei mimi saltavano, come si deduce dal seguente passo di Pollux: «Erat enim fissilia trabere ligna choricae saltationis species.» [4]

Anche il nome di Arlecchino è moderno, e non se ne conosce la vera origine, e al pari di quello del Pulcinella non si trova menzionato prima del XVI secolo, ma del carattere comico, a cui esso corrisponde, si parla da parecchi scrittori prima di questo tempo.

Anche l'Arlecchino, come il Pulcinella e le altre maschere, viene rappresentato in diverse condizioni: ora è un contadino, ora un signore, ora un servo, ora un soldato.

IV.

Nelle commedie dell'arte cominciò anche per la prima volta ad usarsi la musica in tutto il dramma. I primi istrioni cantanti furono Arlecchino, Pantalone, il Dottore ed altre maschere comiche. Orazio Vecchi modenese, verseggiatore e maestro di cappella, fu il primo a sperimentare l'unione della musica e poesia in tutto il dramma, e non nei soli cori, come prima

---

1 GOLDONI, *Memorie,* tom. II, cap. XXIV. — W. MÜLLER, *Rom, Römer, und Romerinnen;* tom. II, pag. 126.
2 Tav. XXI.
3 FICORONI, Tav. XXIX, fig. I; Tav. XXXI.
4 POLLUX, *De specibus saltationis,* lib. IV.

si faceva nelle tragedie e ne' drammi pastorali; e nel 1597 fece rappresentare alle dette maschere il suo *Antiparnaso,* stampato l'anno stesso in Venezia, presso Angelo Cardano, e corredato di note musicali dallo stesso autore.[1] L'esempio di lui fu seguito dal Rinuccini per il dramma serio, sicchè il primo si può considerare come l'inventore dell'opera buffa e l'altro come primo poeta dell'opera seria od eroica.

L'opera buffa italiana trae dunque la sua prima origine dalla commedia dell'arte, e le prime opere buffe italiane sono appunto mescolate di prosa e musica, e la prosa era per solito lasciata all'improvvisazione degli attori. Le opere, che i comici dell'arte rappresentavano in Francia al tempo di Luigi XIV, erano in gran parte *opere comiche* e *vaudevilles,* pei quali scrisse molte volte la musica lo stesso rivale del Lulli, il Cambert.[2] Nella compagnia comica italiana, che andò in Francia nel 1645, oltre le altre parti di attori ed attrici, vi sono tre cantanti, Gabriella Locatelli, Giulia Gabrielli e Margherita Bartolazzi. Questa compagnia rappresentò in quell'anno la *Finta pazza* di Giulio Strozzi, un misto di commedia, di musica e di ballo con gran lusso di decorazioni, fatte dal macchinista Torelli di Fano, e che ebbe gran successo a Parigi.[3] Si stamparono in francese la spiegazione delle decorazioni e gli argomenti di ciascun atto, come abbiam visto fare ai giorni nostri dalle compagnie tedesche, che hanno recitate operette in musica in diverse città italiane.

Un altro punto di rassomiglianza tra le commedie dell'arte ed i Mimi è l'uso di far recitare le donne. Sappiamo che quest'uso era proprio dei Mimi, e distingueva queste rappresentazioni da quelle delle commedie togate o palliate e delle tragedie regolari, ove le donne non recitavano. Ora quest'usanza fino ad un certo tempo è stata esclusivamente delle commedie dell'arte, perchè nel 500 le parti di donne nelle commedie e tragedie letterarie, ad imitazione dei latini, erano sostenute da giovani in abito femminile. Nella recita dell'*Ippolito* di Seneca, fatta in Roma nel palazzo del Cardinale

---

1 Muratori, *Della Perfetta Poesia,* lib. III. — Napoli-Signorelli, *Storia Critica dei Teatri antichi e moderni;* tom. VI, pag. 46.
2 Despois, Op. cit., pag. 65.
3 Vedi Moland, Op. cit. pag. 173 e segg.

Raffaele S. Giorgio, la parte di Fedra fu sostenuta dal Canonico di S. Pietro, Tommaso Inghirami, dotto professore di eloquenza e grande oratore, al quale perciò, finchè visse, rimase il soprannome di *Fedra*.[1] Nella tragedia l'*Orbecche* del Giraldi, recitata nel 1542, la parte di Orbecche era sostenuta da un giovine chiamato Flaminio. Il Cecchini nel 1614 scriveva che non erano cinquant'anni, che si erano incominciate a *costumare donne in iscena;*[2] e secondo il Riccoboni esse apparvero in iscena in una maniera regolare verso il 1560. E quest'introduzione si deve alla commedia popolare, dove le donne aveano recitato sempre, come ci fan fede le parole di parecchi scrittori ecclesiastici, che si lamentano delle oscenità di queste rappresentazioni, derivate in gran parte dalle donne di cattivo costume che vi recitavano. Forse la comparsa ufficiale, per dir così, delle donne come attrici, risale al tempo, in cui la commedia dell'arte perfezionata per opera dello Scala, fu cominciata a recitare in pubblici teatri stabili, e non più su palchi improvvisati nelle pubbliche piazze.[3] Anche in Francia fino al tempo di Luigi XIV le parti femminili erano recitate da uomini, e l'uso delle attrici vi fu introdotto dai comici dell'arte.

Queste donne che prendevano parte alla recita, contribuirono ad accrescere il favore della commedia dell'arte, e furono anche causa della licenza, a cui si

---

1 Vedi Erasmo, *Epistola 35*, lib. XXII. — Napoli-Signorelli, Op. cit., V, 8.

2 Cecchini, *Discorsi intorno alle Commmedie*, pag. 16.

3 Che le commedie dell'arte fossero recitate su palchi improvvisati nelle pubbliche piazze, risulta chiaramente dai seguenti documenti. In un decreto del Consiglio dei Dieci in data del 29 dicembre 1508 si legge: " Cum igitur tam in domibus quam etiam in *propatulo ad haec praeparato* recitantur et fiunt commoediae et repraesentationes comoediarum, in quibus per *personatos, sive mascheratos,* dicuntur et utuntur multa verba et acta turpia, lasciva et inhonestissima... " *Notizie ed osservazioni intorno all'origine, ed al progresso dei teatri in Venezia*, pag. 7.) — In una grida del governatore di Milano D. Gabriel della Cueva, in data del 30 maggio 1565, si legge: " E più si comanda e proibisce ai Maestri e Recitatori di Commedie, Erborari, Zarlatani, Buffoni, Zanni e Cantaimbanchi ed altre persone di simil professione, quali sogliono montare in banco, e convocare il popolo circa di loro, che in tempo alcuno dell'anno e maggiormente il giorno delle feste comandate per la S. Madre Chiesa, nè durante la quadragesima tutta, non ardiscano nè presumano montar in banco, ovvero etiam stando abbasso, nè di maniera alcuna occupar in far tal loro esercizio, se non di mezzo della Piazza indietro, declarando il principio della detta piazza essere dove finiscono gli scalini, nè manco gli sia lecito farlo appresso l'altre Chiese, se non quando saranno finiti tutti li divini offici, sotto pena di tratti di corda, o di essere scovati all'arbitrio di Sua Eccellenza. "

abbandonò, perchè per troppo amore del vero, e per desiderio di tener vivo l'interesse del pubblico si giunse fino a far comparire sulla scena donne nude, o quasi, come si praticava anche nelle rappresentazioni dei Mimi.[1] Niccolò Barbieri, nella sua *Supplica*, parlando degli attori che lo aveano preceduto, dice: « essi non haveano riguardo per star nel verisimile, di far comparire un huomo ignudo per sottrarsi da un notturno incendio, o una donna svaligiata quasi ignuda, ed alle volte tutta spogliata, ligata ad uno scoglio con velo trasparente intorno, ed altre cose indegne d'esser vedute da galant'uomini. »[2]

VINCENZO DE AMICIS, *La Commedia popol. lat. e la Commedia dell'Arte;* Napoli, 1882; pag. 3-11, 12-13, 48-63, 63-64, 67-69, 81-84.

Le Unità Drammatiche.

I.

Il Voltaire fu per tutta la vita sostenitore costante e convinto delle tre famose unità drammatiche, o meglio dell'unità di tempo e di luogo, poichè su quella d'azione il disaccordo era allora, e fu sempre, più apparente che reale. Egli cominciò a difenderle nel 1730 contro il Lamotte, nel discorso premesso alla ristampa dell'*Edipo* fatta in quell'anno; e quasi mezzo secolo dopo, nella *Lettera all'Accademia*, le chiamava ancora « le tre grandi leggi del buon senso. » *Lucus a non lucendo!*

Rispetto all'unità di tempo, sulla quale, come sul resto, i pareri erano molto diversi anche nel campo aristotelico, il Voltaire voleva, come già il Castelvetro, che in regola generale l'azione finta nel dramma durasse quanto realmente durava la rappresentazione;[3] lo Scaligero invece era arrivato a concedere sei o al più otto ore; il D'Aubignac, dodici; il Corneille, anche

---

1 Vedi i passi dell'OTTONELLI, *Della Christiana moderatione del Theatro,* riportati dal BARTOLI, *Scenari inediti* ecc. (Firenze, 1880), pag. XC.
2 BARBIERI, *Supplica,* Cap. VI.
3 Prefaz. all'*Edipo* e Note al Discorso del Corneille sulle tre Unità.

trenta.[1] Certo, una volta ammessa la regola, non si può dire che il Voltaire avesse torto. Infatti, se per il famoso *giro di sole* s'intendeva un intero giorno solare, non si vede per qual ragione, mentre la durata reale dello spettacolo era di tre o quattr'ore, quella dell'azione del dramma potesse essere per l'appunto di ventiquattro, e non di ventiquattro e mezzo, di venticinque, di ventisei, di quarantotto e via di seguito; se poi per codesto giro di sole s'intendeva il giorno naturale, oltre la suddetta difficoltà, ne usciva fuori un'altra anche più curiosa, vale a dire che la durata dell'azione finta nel dramma dovesse variare secondo le stagioni e le latitudini, e questo punto d'arte poetica dovesse regolarsi sopra il lunario. È dunque evidente che il Voltaire voleva almeno introdurre un po' di logica nell'applicazione di quello strano precetto. Egli inoltre ammetteva che le tre unità fossero violate nell'opera in musica, giacchè la considerava come un componimento eslege, come una « magnifica bizzaria. »[2]

Del resto, la sua perseveranza nel difendere sinceramente la causa spallata delle pretese regole aristoteliche, non deve recar maraviglia.

Lo stesso Diderot, che fin dal 1748 nel capitolo XXXVIII dei *Bijoux indiscrets* aveva cominciato a criticare spietatamente la tragedia francese, e sugli esempi e le lezioni del quale il Lessing confessava di aver formato il proprio gusto;[3] egli stesso, dico, sosteneva che l'unità di tempo era ragionevole e quella di luogo addirittura indispensabile! E lo sosteneva in que' medesimi *Entretiens sur le Fils naturel*, pubblicati nel 1757, ne' quali, a proposito della morbosa schifiltosità de' suoi compatriotti rispetto al teatro, usciva in questa stupenda esclamazione: « Ah! bienséances cruelles, que vous rendez les ouvrages décents et petits! »

Anche Samuele Johnson, che nella Prefazione alle opere di Shakespeare, pubblicata nel 1765, adduceva

---

1 Bisogna sentire da lui stesso, vittima illustre della pedanteria, il perchè arrivi a tal concessione: " Pour moi, je trouve *qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps*, que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe [Aristotile] de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente. „ *(Discours sur les trois Unités, d'actions, de jour et de lieu.)*

2 Prefaz. all'*Edipo*.

3 Prefaz. alla ristampa del 1781 della sua traduz. tedesca degli *Entretiens sur le Fils naturel*.

ragioni così nuove e profonde contro le due unità, si mostrava però molto peritoso nella conclusione. Egli, infatti, osservava che non si deve chiedere al dramma l'esatta imitazione della realtà, come non si chiede al paesaggio di procurarci con la pittura d'un albero o d'una sorgente la sensazione dell'ombra o quella della frescura; osservava che il dramma s'indirizza soprattutto all'immaginazione degli spettatori; che il poeta drammatico, sceneggiando, per esempio, gli avvenimenti della storia romana, non pretende certo di far passare gli attori per Romani veri; e che per conseguenza c'è nell'arte drammatica, come in tutte le arti, un poco di convenzione, nè può quindi ragionevolmente vietarsi di spostare, durante gl'intermezzi, il luogo della scena, come non si vieta di far parlare in inglese i contemporanei di Cesare; osservava infine che un autore il quale mantenga le unità senza guastare il dramma, merita le stesse lodi d'un architetto il quale sfoggi in una cittadella, senza nulla scemarle di forza, tutti gli ordini dell'architettura; e che un dramma così fatto è una faticosa curiosità, è il prodotto di un'arte superflua, il quale mostra piuttosto ciò che è *possibile*, che ciò che è *necessario*. Ma il dotto inglese, dopo aver fatte queste e altre stringenti considerazioni, ripensando al numero, alla fama e alla dottrina dei sostenitori dell'opinione contraria, dubita che le loro ragioni possano essere migliori delle sue, e chiede quasi scusa di quel che ha detto.

Che più? Perfino il Lessing non è troppo ardito su questo punto. Egli, per esempio, ripete l'osservazione già fatta da Elia Schlegel (questi Schlegel in Germania sono una processione) e dal Diderot, che cioè gli autori francesi avessero introdotto sulla scena non l'unità di luogo, ma un luogo indeterminato. Nota che essi deludevano, più che non osservassero, anche l'unità di tempo, evitando di far parlare i loro personaggi del sorgere e del tramontare del sole, e non mandandoli quasi mai a letto, senza però badare se gli avvenimenti del dramma potessero svolgersi verisimilmente in quel dato tempo. Ma la sua conclusione finale è che si può scrivere drammi pessimi osservando le due unità, e ottimi anche non osservandole.[1]

[1] *Drammaturgia*, num. XLIV, XLV, CI-CIV.

Il Baretti,[1] nel confutare su questo punto il Voltaire, che naturalmente ne aveva fatto uno de' principali capi d'accusa contro lo Shakespeare, pare che sulle prime abbia anche lui l'opinione alquanto eclettica del Lessing, la quale del resto era già un immenso progresso. Ma poi egli va molto più innanzi del critico tedesco e dello stesso suo amico Johnson, e predice addirittura che le tragedie classiche alla francese saranno un giorno bandite dal teatro e confinate nelle biblioteche. Anzi, egli già vede qualche segno precursore di questo giorno, che dunque nel parer suo non doveva essere molto lontano.

Non credo d'esagerare, affermando che questa parte del suo Discorso è un capolavoro di brio, di buon gusto e di ardito e sicuro buon senso. Eccola qui quasi per intero, e tradotta alla meglio dal testo francese.

« Tu però converrai, mi dirà ancora qualcuno, che il signor di Voltaire ha ragione quando accusa il tuo Shakespeare di non essersi uniformato alle tre unità, tanto raccomandate da Aristotile, e illustrate così bene dal Corneille. Noi sappiamo di certa scienza che egli le ha violate, trascinando di atto in atto i suoi personaggi da un paese all'altro, il che è contrario alla unità di luogo, e facendo per conseguenza durar l'azione, non tre o quattr'ore, ma mesi e anni interi, il che è contrario all'unità di tempo. Cosa dunque potrai tu dirci in favore d'una pratica sì assurda e mostruosa? Fatti che sono durati anni interi, è mai possibile renderli *verisimili* nel breve spazio di tre o quattr'ore? È mai possibile render *probabili* dei lunghissimi viaggi agli occhi di coloro che non si muovono dalla platea, da' palchi e dal lubbione?

« Chi mi fa queste belle interrogazioni, avrà la compiacenza di permettermi che lo interroghi un poco anch'io, prima di dare una risposta categorica.

« Come mai, dunque, coloro che sanno d'essere a Parigi, e nella sala della *Comédie-Française*, possono darsi a credere d'essere a Roma, a Memfi, o a Sarmacanda? Come mai, vedendo là co' loro propri occhi madamigella Vestris e il signor Le Kain, possono credere che l'una sia Agrippina o Lucrezia, e l'altro Tarquinio o Tiberio? Come mai le contesse de' palchi

[1] *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire, par* JOSEPH BARETTI (Londra e Parigi, 1777).

possono tollerare un Re di Macedonia o una Dama dell'Indostan, i quali, invece di divertirle parlando i gerghi de' loro paesi, declamano versi francesi bellissimi, rimati a due a due, e di cui esse indovinano molto spesso l'ultimo emistichio, prima che quel re di picche, o quella dama di fiori l'abbia pronunziato? Come mai le pedine del lubbione possono ficcarsi in capo che quelle tele dipinte dal Servandoni o dal Luterbourg siano appartamenti, gallerie, giardini, palazzi, témpi, ville, campagne, mari, e altro di somigliante?

« No, no. Que' signori, quelle contesse, quelle pedine, non credono nessuna di queste cose. Solamente, le trovano *probabili*, o meglio *verisimili*, con l'aiuto della loro immaginazione!...

« Ma dunque, se a Parigi, con l'aiuto dell'immaginazione, si può trovare *probabili* e *verisimili* cose tanto lontane dal vero; perchè mai a Londra, con lo stesso aiuto, non si potrà trovar *probabili* e *verisimili* altre cose, lontane dal vero niente più di quelle? Che importa che il console Marcantonio se ne stia a Roma durante tutto il dramma, o che al secondo atto parta per il Messico, al terzo s'imbarchi per Pietroburgo, al quarto faccia una corsa a Pondichéry, e al quinto vada a farsi cappuccino in Irlanda; purchè il poeta abbia l'accortezza di farci capire e dove Marcantonio si trova appena viene in iscena, e le ragioni che a poco a poco lo spingono ad abbandonare il consolato per farsi cappuccino? Occorrono forse maggiori sforzi d'immaginazione per andare da un paese all'altro, che per star fermi in Roma durante tutt'e cinque gli atti, quando si sa d'esser sempre a Parigi, tanto se il personaggio del dramma non si move dal Campidoglio, quanto se egli corre di paese in paese fino a Cork o a Dublino?

« Ma, caro amico, dov'è l'illusione in tutto questo tempo?

« L'illusione, signori? Ma non vi ho detto or ora che nessuno di voi, in tal caso, è soggetto alla minima illusione? Se tutti siete nel vostro ordinario buon senso; se nessuno prende abbaglio per un solo istante; se ognuno sa benissimo dov'è e di che si tratta, dove diavolo sta l'illusione? Checchè ne dicano i signori poeti e gl'illustrissimi signori critici, fondandosi sopra Aristotile o sopra il padre Brumoy; nessuno va a veder rappresentare *Cinna, Britannico, Amleto, Macbeth,*

od anche la *Chercheuse d'esprit*, o il *Convitato di pietra*, per procurarsi il piacere d'una illusione, la quale sarebbe impossibile ad ottenersi. Tutti ci vanno per divertirsi a una rappresentazione; e se questa piace, si ascolta e si applaudisce; se annoia, si fischia, e felicissima notte. Non v'è in ciò ombra d'illusione, sia che il poeta per la condotta del dramma si uniformi a certe regole, credute buone a Parigi; sia che s'uniformi a certe altre, credute buone a Londra. Basta che i caratteri non si smentiscano, e siano costantemente gli stessi in tutte le situazioni nelle quali l'autore ce li presenta. Il Corneille è piaciuto ai Francesi, seguendo le regole d'Aristotile; lo Shakespeare, agl'Inglesi, non seguendole. E perchè vorremmo noi biasimare lo Shakespeare, che è arrivato allo stesso scopo del Corneille, quantunque ci sia arrivato per una strada diversa?

« Ma, caro amico, adagio con la tua conclusione; c'è ancora una piccola cosa da dire in favor del Corneille, e cioè ch'egli ha saputo piacere ai dotti, quanto agl'indotti.

« Ah, signori miei, questa cosa io la so da lungo tempo; ma se non avete altro moccolo, ho l'onore di dirvi che lo Shakespeare è andato anche un passo più in là, giacchè è piaciuto ai dotti, agl'indotti, e anche alla canaglia, che è una terza specie del genere umano. Il miracolo inglese è stato dunque d'un terzo più grosso del vostro miracolo francese. Lo Shakespeare ha saputo farlo. E come? Facendo parlare a tutti i suoi personaggi il linguaggio comune della società. »[1]

A questo punto, il Baretti fa una digressione sulla poca naturalezza del linguaggio e dello stile tragico francese; e poi torna a discorrere delle tre unità, cominciando da quella d'azione, poichè anche su questa il Voltaire aveva manifestato idee inesatte.

---

[1] " Nos plus belles tragédies en France n'intéressent pas le peuple; sous prétexte d'un goût trop pur et d'un sentiment trop délicat pour supporter de certaines émotions, on divise l'art en deux; les mauvaises pièces contiennent des situations touchantes mal exprimées, et les belles pièces peignent admirablement des situations souvent froides, à force d'être dignes: nous possédons peu de tragédies qui puissent ébranler à la fois l'imagination des hommes de tous les rangs. „ Così diceva nel 1813 la Staël (*De l'Allemagne*, chap. XV), combattendo in pari tempo anche le due unità, ma insieme affrettandosi a soggiungere: " Ces observations n'ont assurément pas pour objet le moindre blâme contre nos grands maîtres. Quelques scènes produisent des impressions plus vives dans les pièces étrangères; mais rien ne peut être comparé à l'ensemble imposant et bien combiné de nos chefs-d'œuvre dramatiques. „

« O persone ragionevoli di Francia e d'ogni paese, » esclama egli, parodiando l'avversario, il quale nella *Lettera all'Accademia* aveva invocato contro lo Shakespeare il giudizio della Crusca e di tutte le società letterarie d'Europa: « ditemi un po' la ragione per cui nel dramma si deve rappresentare un solo avvenimento della vita di Tizio o di Caio, e non due, tre e anche più, se il dramma può contenerli senza che crepi.

« Il signor di Voltaire, nemico giurato degli *spettacoli con troppi avvenimenti,*[1] mi risponde che sarebbe il caso del pittore, il quale rappresentasse *azioni differenti sulla medesima tela.*[2] Ma il suo paragone mi pare che zoppichi. E se vogliamo contentarci d'un paragone in luogo d'un buon argomento, io dirò che sarebbe il caso del pittore che ci désse una galleria, come a un dipresso quella del Lussemburgo, nella quale diverse azioni de' medesimi personaggi son rappresentate in più quadri, disposti per ordine cronologico.

« Ma Aristotile ha detto che nel dramma bisogna rappresentare un solo avvenimento, affinchè l'attenzione degli spettatori non sia distratta e spezzata, per così dire, in più parti!

« E chi ha detto ad Aristotile che l'attenzione degli spettatori si distragga o si spezzi, seguendo più avvenimenti, legati tra loro in una rappresentazione che non dura più di tre o quattr'ore? Dica pure Aristotile quel che vuole, io oppongo alla sua autorità l'esperienza di Shakespeare, di Lope de Vega e d'altri autori, i quali ci han mostrato il contrario. Dovremo forse ribellarci all'esperienza, perchè Aristotile ha detto, o non ha detto, ciò che non sapeva? Al suo tempo si rappresentavano drammi che contenevano un solo avvenimento, e riuscivano a maraviglia. Che cosa fece Aristotile? Ne studiò l'artifizio, e lo ridusse in regole. Se dunque allora si fossero rappresentati drammi con due, tre, quattro, o cinquanta avvenimenti, e fossero riusciti bene, non vi pare che egli avrebbe cercato ugualmente d'indovinare per quali modi essi piacevano come quegli altri, e ridotto codesti modi in precetti?

« Ma insomma, i Francesi non potrebbero mai tollerare che un autore si allontanasse d'un ette dalle tre

---

1 *Lettre à l'Académie,* part. II.
2 *Ibid.,* part. I.

unità aristoteliche. Fuori di esse, in Francia, non v'è salute.

« E sia pure così! Un dramma può essere eccellente anche in codesta maniera, e io non ci ho nulla a ridire. E poi, non son forse padroni i Francesi di fare a casa loro quel che meglio credono, e di divertirsi come gli pare e piace? Per conto mio, vi assicuro che il Corneille, il Racine e lo stesso signor di Voltaire come poeta tragico, non hanno ammiratori più sinceri di me. Darei (e lo dico sul serio!), darei un dito della mano, per arrivare a scrivere una tragedia come il *Cinna;* ma, se devo dire tutto il mio pensiero, ne darei due, per creare un carattere come il *Calibano* della *Tempesta* di Shakespeare.

« Ma lasciando da parte i miei gusti, mi consentano i Francesi di dire che è tanto peggio per loro, se non possono tollerare opere drammatiche composte diversamente da quelle del Corneille. Io, che non sono nè francese nè inglese, ma che ho studiato per molti e molti anni le due lingue e i due teatri, posso dire che gl'Inglesi, in fatto di tragedie, stanno assai meglio di loro, giacchè ne possiedono un gran numero dell'una e dell'altra specie. Ciò è chiaro, come è chiaro che chi possiede il doppio d'un altro, è metà più ricco. Nè mi si opponga che quelle fatte alla maniera di Shakespeare non dilettano quanto quelle fatte alla maniera di Corneille. L'esperienza smentisce codesta asserzione; e anzi, se devo dire tutta la verità, a lungo andare le tragedie alla francese stuccano, perchè non possono avere la gran varietà di quelle fatte all'inglese. Quei bei discorsi di Cinna con Augusto; que' bei racconti di Teramene e d'Ismene; que' confidenti e quelle confidenti, che ascoltano con tanta pazienza lunghissime storie, affinchè gli uditori siano precedentemente informati di che si tratterà; que' nappi di veleno, ora ingollati per isbaglio e ora apposta; que' colpi di pugnale, che così regolarmente ammazzano al quint'atto il tiranno o l'amorosa tra le quinte per non insanguinare la scena; e altre cose simili, che non accadono mai nel corso ordinario della vita che si vive oggigiorno in tutta la cristianità; e, per giunta, quel linguaggio esclusivamente teatrale, sempre gravido di gran sentimenti, convenienti solo ad eroi immaginari, o di sentenze troppo spesso racchiuse in un'antitesi; tutte

queste cose, dico, verrà tempo che non si potrà più sopportarle, e le opere del Corneille e de' suoi imitatori saranno sbandite dal teatro e confinate in biblioteca. Poco fa, ho visto io stesso a Parigi il *Cid* mirabilmente rappresentato. Ahimè, l'incasso dovette essere ben meschino! E il medesimo signor di Voltaire non s'è egli doluto di questo fatto? In qualche suo scritto ha rimproverato i Parigini, perchè vanno più volentieri all'opera in musica e al *Teatro degl'Italiani*, che a quello francese, e preferiscono le *Feste Veneziane* al *Poliuto* e al *Baiazette:* onde la musica, il ballo e le opere buffe prevalgono ai capolavori che tanto onorano la Francia e l'ingegno umano. Egli ha ragione di fare questi rimproveri ai suoi concittadini; ma ha torto di cercar la causa del fatto nella corruzione del gusto. Nella natura dell'uomo doveva cercarla; in questa invincibile natura, la quale si stufa suo malgrado anche del buono, quand'esso è uniforme.[1] Gli abiti gallonati son certo più belli degli abiti semplici; ma a nessuno piace di portar sempre tutte le cuciture indorate. Le pernici rosse sono eccellenti; ma non si potrebbe vivere di sole pernici rosse. E chiedo scusa di questi paragoni un po' volgari. La sorte del *Baiazette* e del *Poliuto* non tocca ancora all'*Amleto* e al *Macbeth*. E perchè? Perchè questi contengono parecchi fatti, e non un solo; perchè hanno un maggior numero di caratteri bene scolpiti; perchè ogni lor personaggio viene in scena per fare o per dire qualche cosa di suo, senza perciò rompere il filo dell'azione. Nè vi date a credere che gli abitanti di quest'isola siano quasi al buio in fatto di gusto e di critica! Se Parigi, come ci assicura il signor di Voltaire, ha oltre a trentamila buoni giudici d'arte drammatica,[2] sappiate che a Londra c'è un molto maggior numero di gentiluomini, i quali possono legger Sofocle ed Euripide nel testo greco. C'è dunque

---

1 " On a besoin de se reposer de tout, même du beau, " disse poi allo stesso proposito Vittor Hugo nella Prefazione al *Cromwell*. E, meglio del Baretti e dell'Hugo, il Villemain, parlando del gran successo che aveva avuto la traduzione di Shakespeare del Letourneur: " La satiété...., je ne dirai pas du beau, mais de l'imitation affaiblie du beau,... poussait vers ces nouveautés étrangères. " (VILLEMAIN, *Tableau de la Littérature au XVIII^e siècle*; Paris, Didier, 1873; vol. III, pag. 330.)

2 Credo che qui il Baretti alluda a un passo della *Lettre à M. le marquis Scipion Maffei*, premessa dal Voltaire alla sua *Merope*; ma in essa, per verità, il Voltaire non dice che codesti trentamila giudici fossero tutti *buoni*.

più gente capace di giudicar gli autori greci in quest'isola, che forse in tutto il resto d'Europa. E sarebbe altresì molto difficile di trovare, non solo tra i signori, ma anche tra le signore inglesi, chi non abbia letto il Corneille e il Racine in francese. Il signor di Voltaire vi ha detto che il *Catone* dell'Addison *è la sola tragedia ragionevole che possegga l'Inghilterra.*[1] Io non vi dirò che in codesta sentenza c'è più ardire che verità. No: c'è solo molta ignoranza della lingua inglese, ed egli ha l'abitudine di dir sempre tutto ciò che vuole, benchè troppo spesso non sappia ciò che dice. Io ho letto davvero le opere degl'Inglesi un po' più del signor di Voltaire, e vi assicuro che essi hanno un bel numero di quelle tragedie che egli chiama *ragionevoli;* fatte, cioè, secondo i precetti d'Aristotile, personaggio notissimo a Oxford, a Cambridge, a Westminster, a Eton, a Winchester e in molte altre scuole, così pubbliche come private, dell'Inghilterra, senza contarci quelle della Scozia e dell'Irlanda. Essi hanno inoltre molti drammi, benissimo tradotti, del Corneille, del Racine, e anche del signor di Voltaire, come egli stesso con lodevole premura vi ha detto più volte; e la loro lingua, sciolta sul teatro dal legame della rima, si presta egregiamente a ciò che v'è di sublime, di tenero e di elegante in codesti tre grandi scrittori. I Francesi invece, ch'io sappia, non hanno un solo dramma tradotto dall'inglese[2] Ho dunque ragione di dire che in fatto di teatro, gl'Inglesi son più ricchi de' Francesi, giacchè possiedono i lor propri drammi regolari, i lor propri drammi irregolari, e, per giunta, le più belle tragedie de' tre soprannominati signori. Non è questo un campo più vasto di quello de' Francesi per la corsa poetica? Ma lo Shakespeare la vince su tutti; perchè nessuno può gareggiare con lui, malgrado i suoi anacronismi, i suoi errori di geografia, le sue facezie volgari, e gli altri suoi difetti, ampia-

---

[1] Io non son riuscito a trovare nelle opere del Voltaire queste parole che il Baretti gli attribuisce. Ce ne ho bensì trovate di sostanzialmente equivalenti; e perciò suppongo che il Baretti citasse a memoria. Nel *Discorso* premesso al *Bruto*, il Voltaire dice che il *Catone* dell'Addison è la sola tragedia inglese " bien écrite d'un bout à l'autre. „ E nella diciottesima delle *Lettere Filosofiche:* " M. Addison est le premier Anglais qui ait fait une tragédie raisonnable. „

[2] Si vede che il Baretti non conosceva le infelici traduzioni de' capolavori del teatro inglese, fatte da P. Ant. de Laplace, e pubblicate nel 1745-48.

mente compensati da bellezze che li fanno quasi scomparire. Anche ne' suoi drammi men buoni c'è moltissimi tratti così splendidi, che nessuno potè nè forse potrà mai uguagliarli. » (Cap. IV.)

Verso la fine del suo Discorso, ritornando sull'idea de' difetti di Shakespeare, il nostro critico fa un confronto, che è anche troppo benevolo per il Voltaire. « È certo, » egli dice, « che il signor di Voltaire, nei suoi lavori drammatici, ha meno difetti di Shakespeare. Per ognuno de' difetti che può avere il signor di Voltaire, lo Shakespeare ne ha cinquanta, ne ha cento, ne ha dugento, se si vuole. Io l'ammetto, senza la minima difficoltà; ma a patto che si ammetta altresì che ogni bellezza di Shakespeare vale un grandissimo numero di quelle del signor di Voltaire, anche delle più studiate e delle più scelte. »

Il Desnoiresterres, [1] dopo aver mostrato di credere che il Baretti fosse un uomo oscuro e volgare, e dopo avergli esplicitamente dato del *pedante,* riferisce codesto confronto per provare che se l'Aristarco italiano ha torto nella forma, « non ha però *sempre* [!] torto nella sostanza; » e poi aggiunge che la verità contenuta nel confronto medesimo non sarebbe stata intesa, in Francia, a quel tempo, neppure « dalle menti più diritte e più giudiziose. » E a sostegno di questa giustissima opinione, cita un brano della *Correspondance Littéraire* del La Harpe, nel quale il Baretti è trattato da *stravagante* e da *pazzo* per la sua ammirazione verso lo Shakespeare.

A detta dunque dello stesso Desnoiresterres, il Baretti, su certe cose, era molto più innanzi delle « menti più diritte e più giudiziose » della Francia d'allora. Per un *pedante,* non mi par poco davvero! [2]

---

[1] *Voltaire et la Société au XVIII^e^ siècle;* deuxième édit.; Paris, Didier, 1871-76; vol. VIII, pag. 117-18.

[2] E si noti che il Desnoiresterres non cita intero il passo del La Harpe, ma sopprime, forse per pudore nazionale, una delle sciocchezze più grosse, cioè il giudizio intorno al *Calibano* della *Tempesta,* personaggio che il Baretti aveva, come s'è visto, levato a cielo, e che il La Harpe invece giudica, col frasario volterriano, così: " Or ce Caliban est une fantaisie grotesque, digne des tréteaux de la Foire. " *(Correspondance Littéraire*; seconde édition; Paris, Migneret, 1804; vol. II; lett. LXXVI.)

II.

Mentre il Baretti, guidato più dal buon senso che dalla dottrina, scriveva così arditamente contro la regola delle unità, senza però sospettare che essa non fosse d'Aristotile, ma de' suoi commentatori medievali; un altro italiano, il Metastasio, aveva già da qualche tempo compiuto un lavoro *(Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e Considerazioni sulla medesima)*, nel quale con copiosi argomenti di fatto dimostrava che codesta regola non era stata costantemente osservata neppure dai Greci e dai Latini: cosa di cui si era già in piccola parte accorto anche il Corneille.[1] Ma il lavoro del Metastasio rimase inedito fino al 1782, nel quale anno fu pubblicato a Parigi nella bella edizione di tutte le sue opere, fatta sotto gli auspìci di Maria Antonietta.[2] Il Lessing però aveva già accennato nella

---

1 Si veda il cit. *Discours sur les trois Unités.*

2 Il Metastasio l'aveva composto, come gli altri suoi lavori critici, non per pubblicarlo, ma per mettere in pace la sua coscienza d'autore. Avendolo quindi tenuto molti anni inedito, accadde che su parecchi punti altri scrittori gli rubarono, come si dice, le mosse. Ma contro l'unità di luogo, egli aveva già protestato fin dal 1717 nella dedicatoria delle sue prime *Poesie,* tra le quali era anche il primo suo dramma, il *Giustino* (Napoli, *Muzio)*, e mandato poi nel 1754 una Nota al Calsabigi, perchè questo la inserisse come cosa propria nella sua Prefazione alle opere metastasiane pubblicate a Parigi in quel tempo. E dopo la pubblicazione di detta Nota, anche Saverio Mattei "mise in vista il ridicolo di voler ridurre l'unità di luogo alle angustie di una camera o di un gabinetto." (Lett. del Metastasio al Mattei, 1 aprile 1766. - *Estrat. Poet. Arist.*, XII.) Ma si badi che il Metastasio, mentre con l'esempio degli antichi sfata così bene quelle fortunate pedanterie, dichiara però che ne' suoi drammi, "sulle tracce d'Aristotile, egli assegna sempre un *discreto* termine al tempo, senza restringersi a quello della mera rappresentazione;" e crede che "il circoscritto spazio di un campo, d'una città o d'una reggia, prescriva sufficientemente i necessari limiti all'idea generale d'un luogo;" nè avrebbe mai osato, "sull'esempio d'Aristofane," trasportare i suoi personaggi "di terra in aria, o nei profondi regni di Plutone; nè, sulle tracce di Eschilo, dal tempio d'Apollo in Delfo a quello di Minerva in Atene." *(Estrat.* cit., V. — E per altri particolari, può vedersi un mio articolo: *Il Metastasio critico e prosatore,* nel *Fanfulla della Domenica,* 9 aprile 1882.) Sicchè nel complesso della questione, il Baretti, essendo più ardito, è anche più conseguente di lui. Ed è altresì più conseguente del Goldoni, il quale, nella dedicatoria dei *Malcontenti* (1756), combatteva risolutamente le due unità; ma poi, nelle *Memorie* (part. II, cap. 8), pubblicate nel 1787, dichiarava d'aver sempre osservato nelle sue commedie di carattere l'unità di tempo, e d'aver mantenuto il luogo sempre dentro la cerchia delle mura d'una città. Il tono però, con cui fa questa dichiarazione, prova chiaramente che anche lui, come già il Corneille, *subiva*, più che non *accettasse*, il precetto. (Cfr. Neri, *Aneddoti Goldoniani*; Ancona, 1883; pag. 11-17.)

Drammaturgia (29 settembre 1767) che l'unità di luogo non si trova esplicitamente prescritta in nessuno scrittore antico (erra il Mézières a pag. XXIII della citata sua *Introduzione* alla stessa *Drammaturgia*, affermando che il Lessing non si accorgesse di ciò); [1] e Guglielmo Schlegel [2] faceva poi osservare che sull'unità di tempo, la sola di cui realmente parli Aristotile, questo non dà un precetto positivo, ma nota semplicemente un fatto, cioè la pratica più generale del teatro greco. E così, dal Lessing, dal Metastasio e dallo Schlegel, l'edifizio teatrale classico veniva scalzato anche ne' suoi pretesi fondamenti storici e autoritari.

Ma il pregiudizio continuò a regnare sfacciatamente imperterrito, massime in Francia e in Italia, anche parecchio tempo dopo che Alessandro Manzoni e Ermes Visconti gli ebbero dato, di qua e di là dalle Alpi, il colpo di grazia davanti alla logica.

Singolare combinazione! Se non fummo addirittura noialtri Italiani, quelli che si fece alla Francia il bel regalo delle unità, è certo almeno che noi contribuimmo non poco anche di là dalle Alpi a dar forza di precetto autorevole a un pregiudizio già naturalmente incipiente; poichè, dopo i primi tentativi classici della scuola del Jodelle e del Garnier, ai quali tentativi è pure probabile non fosse estranea l'influenza italiana, e che vennero in breve soffocati sotto le rozze audacie dello Hardy, il Mairet calcava sulla *Sofonisba* del Trissino, già imitata e tradotta e rappresentata in Francia, [3] la

---

1 Il Metastasio, dal canto suo e per suo uso e consumo, se n'era accorto molto prima. Infatti, il 15 ott. 1754, scriveva al Calsabigi: "Non si trova nè in Orazio nè in Aristotile una parola sola intorno all'unità del luogo."

2 *Dell'Arte e della Letteratura Drammatica*, lez. IX nella seconda ediz. ted., lez. X nella pessima traduz. ital. del Gherardini.

3 Ecco tutta la figliolanza francese della nostra feconda *Sofonisba*. — Prima fu tradotta in prosa da Mélin de Saint-Gelais, e rappresentata nel 1559 a Blois davanti al re Enrico II. Quindi, in versi, da Claudio Mermet, e pubblicata a Lione nel 1583. In seguito, fu più o meno imitata, nelle loro rispettive *Sofonisbe*, da Antonio di Montchrestien (1596), il quale poi la ripubblicò sott'altro titolo (1619); da Niccola di Montreux, con lo pseudonimo di *Olenix de Mont-Sacré* (1601); dal Mairet (1629); dal Corneille (1663); dal Lagrange-Chancel, che la fece rappresentare nel 1716, ma non la pubblicò; e finalmente dal Voltaire (1770). Otto in tutte, nientemeno!

In Italia poi, dal 1524 al 1595, cioè in poco più di settant'anni, la *Sofonisba* fu ristampata diciassette volte, mentre oggi non si legge volentieri, se non col proposito di ridere dove l'autore voleva far piangere. *Sic transit gloria mundi!* Ma che bello studio si potrebbe scrivere su questo fenomeno letterario, ricercandone le molte e spesso complesse e riposte cagioni!

Sofonisba propria, che fu l'esempio più funestamente efficace di tragedia *regolare;* e, dopo non molto tempo, il D'Aubignac desumeva dal Castelvetro tutta la balorda severità del precetto. [1] Ma quattro altri Italiani, il Baretti, il Metastasio, il Manzoni e il Visconti, dovevano poi combattere questo strano pregiudizio letterario, a corpo a corpo, nel luogo stesso dove s'era, in gran parte per cagion nostra, maggiormente abbarbicato; e combatterlo con un successo che, prima di loro, avevano sperato invano il Claveret, il Durval e il Lamotte!

---

1 Il Manzoni dice che "il vero autore del precetto delle due famose unità, fu, secondo ogni apparenza, il Castelvetro;" e che in Francia, il primo a inculcarle fu il D'Aubignac, e il primo a metterle in pratica, il Mairet, con la *Sofonisba,* "quasi fosse un destino che la regolarità tragica deva sempre cominciare da una *Sofonisba* noiosa." *(Opere varie* di A. MANZONI; Milano, 1845; pag. 286, 463 e 526.)

Ma tutto questo va inteso con molta discrezione. Poichè, se è certo che il Castelvetro con la sua *Poetica d'Aristotile* (pubblicata nel 1570) e il D'Aubignac con la *Pratique du Théâtre* (1640), ai quali potrebbe aggiungersi il Boileau con la sua *Art poétique* (1674), furono i più autorevoli codificatori delle pretese leggi aristoteliche; non è men certo che queste leggi si trovano accennate anche prima da altri autori: per esempio, l'unità di tempo dal Gelli, nella Dedicatoria della *Sporta* (1543) e nel *Ragionamento intorno alla lingua* (1551). Come, d'altra parte, è certo che le due unità erano già state scrupolosamente osservate nella *Cassaria* in prosa (1497-1502) dell'Ariosto, nella *Calandria* (1503-1508) del Bibbiena, nella *Mandragola* (1513-1520) del Machiavelli, e forse in tutte le altre commedie *classiche* di quel tempo. Dico *forse,* perchè io, con l'intento di verificar questo fatto, ho riletto attentamente soltanto le tre sopraccitate.

Rispetto poi al teatro tragico, ho verificato che, nella *Sofonisba* del Trissino, scritta prima della fine del 1515, e nella *Rosmunda* del Rucellai, rappresentata per la prima volta nel 1516, l'unità di luogo è applicata con una certa libertà, giacchè nella *Sofonisba* si passa dalla città di Cirta all'accampamento de' Romani, fuor delle mura, e poi da questo a quella; e nella *Rosmunda* si passa da una parte del campo, dove è avvenuta la battaglia, ad altra parte più o meno lontana, dove è il padiglione d'Alboino. Ma nell'una e nell'altra tragedia, è seguita con iscrupolosa pedanteria l'unità di tempo; tantochè, per esempio, a giustificare il precipitato matrimonio di Rosmunda con Alboino, che tre giorni prima le aveva ucciso il padre, l'autore fa dire al Coro questa bella ragione:

> Quelle cose che son salubri e buone
> Mai non si posson far troppo per tempo.
> (Vv. 444-45.)

Nell'*Orfeo,* invece, del Poliziano, la cui prima composizione non può esser posteriore al 1483, le due unità sono largamente violate; come continuarono ad esser violate nel *Cefalo* (1486) di Niccolò da Correggio, nella *Virginia* (1494), commedia di Bernardo Accolti, e in altri drammi, anche posteriori, così volgari come latini, modellati sulla libertà sconfinata della sacra rappresentazione. (Cfr. D'ANCONA, *Origini del Teatro in Italia;* Firenze, 1877; vol. II, pag. 140-198.) Questi drammi però andarono sempre più perdendo credito tra le classi culte, a cui si era attaccato il pregiudizio delle unità. Sicchè non si sbaglia, affermando che in Italia siffatto pregiudizio pigliò piede nella prima metà del Cinquecento.

In Francia, all'incontro, i tentativi classici della scuola del

Ai quattro Italiani soprannominati si potrebbe, e con qualche ragione, aggiungere anche il Goldoni; poichè nel citato luogo delle *Memorie*, pubblicate in francese a Parigi nel 1787, mostrava d'aver seguìto non interamente e con assai mala voglia la regola delle unità, dichiarando inoltre, come avevano già fatto più esplicitamente il Lessing e il Metastasio, di non aver trovato nè in Aristotile nè in Orazio «il precetto chiaro, assoluto e ragionato della rigorosa unità di luogo.»

Ora, avendo visto la parte che in questa lotta ebbe il Baretti, diamo una rapida occhiata a quella che ci

---

Jodelle (1532-1573) e del Garnier (1534-1590), la quale osservò „ le unità di tempo e di luogo, meno per un fine artistico, che per effetto d'imitazione „ (SAINTE-BEUVE, *Tableau historique et critique de la Poésie française et du Théâtre français au XVI[e] siècle* — Ediz. Charpentier; pag. 207), non sono anteriori al 1552. Il Jodelle, infatti, secondo la testimonianza del suo amico Carlo de la Mothe, „ en 1552, mit en auant, et le premier de tous les François donna en sa langue la Tragedie et la Comedie, en la forme ancienne. „ (JODELLE, *Les Œuvres*; Paris, 1868; tom. I, pag. 5.) Prima di quell'anno, la Francia non possedeva nè tragedie nè commedie *regolari* proprie; ma solo qualche traduzione dal teatro greco e latino. Nella *Cléopâtre*, che è la tragedia del Jodelle, alla quale il La Mothe allude, e che fu appunto rappresentata nel 1552 a Parigi, davanti al re Enrico II, nel cortile d'un palazzo le cui finestre servirono da palchetti „ aux spectateurs de distinction; „ l'unità di tempo è osservata scrupolosamente, e lo annunzia sul bel principio l'Ombra d'Antonio, con queste parole:

> Auant que ce Soleil qui vient ores de naistre,
> Ayant tracé son iour chez sa tante se plonge,
> Cleopatre mourra;

ma, in quanto all'unità di luogo, mi pare vi sia la stessa mediocre libertà, che è nella *Sofonisba* e nella *Rosmunda* nostre. Nella commedia invece intitolata *L'Eugène*, del medesimo autore, e scritta anch'essa nel 1552 (*Ibid.*, pag. 311, nota 4), l'una e l'altra unità sono rigorosamente osservate, come nella *Calandria* e nella *Mandragola*, delle quali è forse anche più oscena. La prima commedia regolare in prosa, posteriore all'*Eugène*, che è in versi, furono i *Corriveaux* di Giovanni de la Taille (1540-1573), il quale andò sulle tracce dell'Ariosto, di cui tradusse il *Negromante*, e del Bibbiena e del Machiavelli. (SAINTE-BEUVE, Op. cit., pag. 216.) È dunque chiaro che, in Francia, la regolarità *tragica* cominciò insieme con la regolarità *comica*; mentre, tra noi, questa precedette quella.

Ora, chi consideri che prima o poco dopo del 1550, alcune commedie classiche nostre erano già note a' Francesi (per esempio, la *Calandria* era stata rappresentata a Lione nel 1548, undici anni innanzi che la *Sofonisba* trissiniana, tradotta dal Saint-Gelais, fosse rappresentata a Blois), converrà con me, che a introdurre le unità presso i nostri vicini dovettero contribuire, prima del Trissino e del Rucellai, o almeno insieme con essi, l'Ariosto, il Bibbiena e il Machiavelli; poichè è naturale che il vedere applicata la regola alla commedia spingesse a fare altrettanto per la tragedia.

Il Manzoni, e prima e dopo di lui il Voltaire e molti altri, ebbero soprattutto il torto di riguardare le due unità nel solo teatro tragico, senza tener conto del comico, e di saltare a piè pari la scuola classica del Jodelle e del Garnier. Resta però sempre vero che quando in Francia questa scuola fu quasi fatta dimenticare dallo Hardy (SAINTE-BEUVE, Op. cit., pag. 243-244), il Mairet con la

ebbe il Manzoni, il quale, da questo lato (mentre si tira dietro, astro minore, il Visconti), può considerarsi come un continuatore del critico piemontese anche nella difesa di Shakespeare, giacchè la fortuna del poeta inglese in Francia e in Italia era strettamente legata alla questione delle unità. Così potremo seguire il cammino delle idee del Baretti fino al loro compiuto trionfo.

Dalle lettere del Manzoni al Fauriel, pubblicate dal De Gubernatis, risulta che fin dal 1816 il gran Milanese, dopo aver letto «attentamente» lo Shakespeare, e dopo mature riflessioni, aveva risoluto di

---

Sofonisba (1629), e il D'Aubignac con la *Pratique du Théâtre* (1640), furono i principali restauratori del pregiudizio drammatico.

Ma intanto, esso aveva già tentato, benchè con poca fortuna, d'invadere anche la Spagna e l'Inghilterra, come più tardi fece la sua apparizione anche in Germania.

Nella Spagna trovò per principali sostenitori (chi lo crederebbe?) il Cervantes, che dal 1569 al 1575 era stato quasi sempre in Italia, e Lope de Vega; i quali però lo sostennero in teoria, tanto per non parere ignoranti, ma in pratica non ne fecero quasi nessunissimo conto.

Lope de Vega, nell'*Arte nuevo de hacer comedias* (1609), protesta che egli, *gracias á Dios*, non ignora punto *los preceptos*; che anzi, qualche volta, li ha anche osservati; ma poichè, per il corrotto gusto del pubblico, chi li osserva, è sicuro di morire *sin fama y galardon*; io, per conto mio, egli conclude,

> .... cuando he de escribir una comedia,
> Encierro los preceptos con seis llaves;
> Saco á Terencio y Plauto de mi estudio,
> Para que no me dén voces; que suele
> Dar gritos la verdad en libros mudos;
> Y escribo por el arte que inventaron
> Los que el vulgar aplauso pretendieron;
> Porque, como las paga el vulgo, es justo
> Hablarle en necio para darle gusto.

Rispetto poi al Cervantes, bisogna avvertire, che se nel cap. XLVIII della prima parte del *Don Chisciotte*, pubblicata nel 1605, difendeva le due unità; in una commedia *(El rufian dichoso)*, pubblicata nel 1615, faceva parlare così la Commedia stessa personificata: "Il teatro è come una carta geografica, nella quale non corrono tre dita di spazio tra Londra e Roma, tra Valladolid e Gand. Che cosa importa allo spettatore, se io, restando pur sempre su questo palco, volo in un momento dalla Germania in Africa? Il suo pensiero è leggero al pari di me, e dovunque lo porti il mio volo, può seguirmi, senza timor di smarrirsi, senza pericolo di stancarsi."

In Inghilterra (dove alla metà del secolo XVI, il teatro classico italiano doveva essere già noto, poichè nel 1566 Giorgio Gascoigne traduceva e faceva rappresentare i *Suppositi* dell'Ariosto), presero a sostenere le due unità, prima l'Whetstone nella dedica del *Promos e Cassandra* (1578); poi Filippo Sidney nella *Difesa della Poesia*, composta nel 1581 e pubblicata nel 1595; e, finalmente, pochi anni appresso, Ben Jonson, in più luoghi delle sue opere. Sicchè, quando lo Shakespeare nel 1586 o 87 si recò a Londra, la questione delle unità già vi ferveva; e verso il 1611, egli le metteva garbatamente in burletta, facendo parlare il Tempo, al principio del quarto atto della *Novella d'inverno*; ma insieme le osservava scrupolosamente nella *Tempesta*, forse per mostrare a'suoi avversari, che

combattere le due unità in teoria e in pratica, con la tragedia del *Carmagnola* già incominciata a scrivere, e con un discorso che doveva accompagnarla. Partecipando all'amico questi disegni, si doleva che non gli fosse dato di poter lavorare sotto la sua guida, e gli esprimeva garbatamente il dubbio che in Francia, in punto teatro, si fosse anche più pedanti che qui da noi.[1]

Ne' primi giorni del 1820, mentre il Manzoni si trovava per la seconda volta a Parigi, il *Carmagnola* veniva pubblicato a Milano; e nella Prefazione l'autore, dopo aver detto che l'opera sua non si uniformava « ai canoni di gusto ricevuti comunemente in Italia, e sanzionati dalla consuetudine dei più; » entrava, come aveva scritto al Fauriel, nella questione delle unità, studiandosi « di fare piuttosto una piccola appendice, che una ripetizione degli scritti che le avevano già combattute. » Quanto bene egli riuscisse in quest'intento di dir cose nuove sopra un soggetto così vecchio, si può vedere dalle lodi che gliene fece il Goethe in uno de' suoi articoli sul *Carmagnola*.

Ma in Italia, com'è naturale, quelle ragioni, allora, persuasero ben pochi; e in Francia (dove, prima che dal Fauriel, il *Carmagnola* era già stato tradotto da un altro), lo Chauvet si levò a combatterle, difendendo le due unità, non più in nome dell'illusione e della verisimiglianza, argomenti già sfatati, come s'è visto, anche dal Baretti; ma in nome dell'unità d'azione e della coerenza de' caratteri. Non si creda però che codesti argomenti dell'illusione e della verisimiglianza

---

egli era in grado di far meglio di loro, anche osservando le regole.
Chiuderò questa già troppo lunga nota con un curioso riscontro. I famosi versi del Boileau (*Art poétique*, chant III): —

> Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
> Sur la scène en un jour renferme des années ;
> Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
> Enfant au premier acte, est barbon au dernier —

derivano evidentemente da questo passo del già citato capitolo del *Don Chisciotte*: "¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?" E dopo il Cervantes, ma prima del Boileau, anche Ben Jonson si burlava di quegli autori, i quali in un solo dramma "ci presentano lo stesso personaggio, prima nella culla, poi uomo fatto, e in fine vecchio di sessant'anni." (Prologo dell'*Every man in his humour.*)

[1] Lett. 25 marzo e 13 luglio 1816.(De Gubernatis, *Il Manzoni e il Fauriel*; seconda ediz.; Roma, 1880.)

Nella cit. lettera al Calsabigi, e a proposito di quella Nota contro l'unità di luogo, il Metastasio diceva: "La materia merita che non si passi leggermente, *e particolarmente in Francia.*"

fossero abbandonati da tutti: tra noi tennero il campo ancora per molto tempo, tantochè nel suo trattato *Del Bello* (cap. III) li ricombatteva il Gioberti, il quale cita il Baretti.

L'assalto dello Chauvet fu una vera fortuna per le due letterature; giacchè il Manzoni arrotò meglio i ferri, e rispose subito con quella lunghissima lettera in francese, che si ristampa tuttora anche in Francia, e in cui la questione è trattata magistralmente da cima a fondo, con argomenti vecchi e nuovi, ma tutti del pari sicuri e definitivi. Partendo da Parigi, il Manzoni lasciò la lettera nelle mani del Fauriel, che la pubblicò poi nel 1823 insieme con la sua traduzione delle due tragedie manzoniane, de' più importanti giudizi del Goethe sul *Carmagnola*, e del Dialogo di Ermes Visconti sulla stessa controversia delle unità. Anche questo Dialogo, uscito nel *Conciliatore* del 24 e 28 gennaio 1819, e oggi dimenticato, ebbe allora molta importanza ed efficacia. Infatti, non solo fu tradotto dal Fauriel, ma nello stesso anno 1823 fu imitato e citato dal Beyle,[1] e poi nel 1828 fu messo alla pari coi lavori dello Schlegel e del Manzoni dal Sainte-Beuve, il quale lo ricordava di nuovo con lode nel 1845.[2]

Il Fauriel premise al volume una sua Prefazione, la quale comincia con queste notevoli parole: « C'est dans la persuasion qu'il reste encore quelque cho e à dire et à faire, chez nous, pour le perfectionnement et des théories et des productions de l'art dramatique, que j'ai traduit ou publié les différentes pièces qui composent ce volume. Il m'a semblé qu'elles renfermaient et pouvaient suggérer, sur la nature, le but et les règles de cet art difficile, des idées plus simples et plus

---

[1] BEYLE (DE STENDHAL), *Racine et Shakespeare*; Paris, 1854; pag. 8, 140 e 141. A pag. 140, e sempre a proposito delle unità, ricorda anche il Metastasio.

Del resto, il Beyle, che fece tanta e così fortunata guerra al classicismo francese, passò a Milano la maggior parte de' primi anni della Restaurazione, e vi conobbe quasi tutti i redattori del *Conciliatore*, che nelle sue opere son citati spessissimo. Mi pare dunque più che manifesta anche in lui l'influenza italiana. E si noti, che egli in Francia precorse di parecchi anni lo stesso Vittor Hugo; il quale, anzi, nel 1819-21 aveva ancora tutti i pregiudizi del Voltaire, e predicava ne' giornali la superiorità del Corneille e del Racine sullo Shakespeare e sullo Schiller, e del gusto francese sul gusto inglese e tedesco. (Cfr. BIRÉ, *Victor Hugo avant 1830*; Paris, 1883; pag. 208-10.)

[2] SAINTE-BEUVE, Op. cit., pag. 251. — *Portraits Contemporains*; Paris, Lévy, 1876; vol. IV, pag. 217.

justes que celles généralement répandues et suivies parmi nous.» E, dopo avere accennato le vive discussioni già sollevate dal *Carmagnola* in Italia, in Francia, in Inghilterra e in Germania, prosegue: «D'après tout cela, le sort de cette tragédie peut paraître aujourd'hui décidé: elle appartient désormais à la littérature européenne; et tout autorise à présumer qu'elle y restera, sinon sans critiques, du moins avec des critiques fort différentes de celles qui en ont été faites jusqu'à ce jour, et qu'elle y marquera une période nouvelle dans l'histoire de l'art dramatique.»

Egli però prevedeva che di tutto il volume ciò che avrebbe destato maggiore attenzione e fatto più effetto in Francia, sarebbe stata la Lettera allo Chauvet. E così fu. Parecchi giornali ne lodarono anche la forma, che con pochissimi ritocchi dello stesso Fauriel era riuscita schiettamente francese; lo Chauvet voleva replicare, ma pare che poi ci ripensasse meglio e non ne facesse nulla: Pietro Lebrun scrisse un dramma, sforzandosi d'uniformarsi alle idee del Manzoni, che dichiarava di accettare quasi interamente. Onde il Fauriel, nel luglio del medesimo anno, informando di questi fatti l'amico, poteva concludere: «Vedete, che non avete del tutto predicato al deserto.» [1]

Ma il deserto c'era ancora e non piccolo. La corrente favorevole a Shakespeare, la quale alla morte del Voltaire (1778) s'era già tanto ingrossata, che l'Accademia accolse nel posto lasciato vòto da lui Gian Francesco Ducis, imitatore un po' annacquato, ma caldo ammiratore del poeta inglese; [2] codesta corrente, dico, s'arrestò e quasi si perdette nel mare turbinoso della rivoluzione, specialmente quando una graziosa legge del Terrore prescrisse a tutti i teatri di non rappresentare altro che drammi repubblicani. Sotto l'Impero, la tragedia ebbe in generale tutti i difetti del sistema classico, senza nessuno de' pregi; i suoi personaggi furono, come diceva la Staël, tante *marionette eroiche*, ispirate solo dall'antitesi, nel parlare e nell'operare. [3] Durante poi la Restaurazione, quando appunto usciva la Lettera allo

---

[1] Lett. 25 luglio 1823. (DE GUBERNATIS, Op. cit., pag. 207.)

[2] Si noti che il buon successo del *Romeo e Giulietta* del Ducis era stato uno dei più gravi dispiaceri degli ultimi anni del Voltaire. (Cfr. le sue lettere del 5 e 21 settembre 1772 al D'Argental.)

[3] Op. e loc. cit.

Chauvet, ogni parte della letteratura s'era andata riformando, meno il teatro;[1] e l'appendicista Hoffmann poteva predicare a faccia tosta che lo Schiller meritava d'esser frustato sulla pubblica piazza.

Ma quattr'anni dopo pubblicata la Lettera allo Chauvet, cioè nel 1827, venne fuori il *Cromwell* di Vittor Hugo.

Naturalmente, io mi guarderei bene dal mettere in fascio la riforma drammatica manzoniana con quella del poeta francese. Dico soltanto che sono identiche nella questione delle unità e nel culto verso lo Shakespeare, e che quindi, per questo lato, la seconda dovette in parte procedere dalla prima; tanto più che, innanzi la pubblicazione del *Carmagnola*, dell'*Adelchi* e della Lettera allo Chauvet, l'Hugo professava idee del tutto diverse. A questa influenza (l'ultima da noi avuta sulla letteratura de' nostri vicini) accennò evidentemente nel 1870 lo stesso Manzoni in una noterella aggiunta alla *Lettera sul Romanticismo*, dove dice che quel momento della nostra letteratura «non fu senza un qualche effetto, anche fuori d'Italia.»[2]

L'Hugo pure, nella famosa Prefazione al suo dramma, accenna che la controversia delle due unità era già stata risoluta, in teoria e in pratica, anche da egregi contemporanei stranieri; e conclude che egli non ammette altra legge all'infuori dell'*unité d'ensemble:* che era poi il concetto del Goethe *(das Fassliche)*. Chiama lo Shakespeare, con la frase del povero Letourneur: *ce Dieu du théâtre;* o ironicamente con la frase del Voltaire: *Le bonhomme Gille Shakespeare*; come il Manzoni, canzonando i pedanti italiani, lo chiamava in quel medesimo anno: «un barbaro che non era privo d'ingegno.» (*Promessi Sposi,* cap. VII.)

Ma il grosso del pubblico era ancora ben lontano dal pensarla come loro. Nel 1829, Alfredo de Vigny arrischiò sulle scene della *Comédie-Française* la sua traduzione dell'*Otello,* vale a dire del meno *irregolare* de' drammi di Shakespeare, e che lo appariva anche

---

[1] Cfr. VITTOR HUGO, Prefaz. alla *Marion de Lorme.*

[2] MANZONI, *Opere varie;* seconda ediz. illustrata; Milano, 1870; pag. 779. — Il Biré pure, nel già citato lavoro, uscito dopo la prima edizione di questo mio, volendo dimostrare che "ce *novateur* [Vittor Hugo] a toujours marché derrière le succès" (pag. 437), fa cenno di questa influenza italiana, attribuendola però tutta al Manzoni, senza tener nessun conto degli altri (pag. 431 e 518).

meno nella maniera prudente onde era stato tradotto. Eppure, quando si fu al punto che Otello infuriato richiede a Desdemona il fazzoletto; alla parola *mouchoir*, messa ingenuamente dal de Vigny al posto della corrispondente inglese *handkerchief*, mentre il Ducis, più furbo di lui, l'aveva tradotta *bandeau;* a quella orribile parola, si scatenò una vera tempesta di risate, d'urli e di fischi; e il povero Moro venne rimandato a studiare il galateo, perchè, come dice il Demogeot, non aveva saputo « trovare un'elegante perifrasi alla Delille, una graziosa sciarada la cui spiegazione fosse *un mouchoir.* »[1] Nel medesimo tempo, la censura, che aveva anch'essa, oltre alle paure politiche, qualche velleità classica, proibiva la rappresentazione della *Marion de Lorme* dell'Hugo; ma finalmente gli permetteva di far rappresentare l'*Ernani,* il quale la sera del 25 febbraio 1830 comparve per la prima volta sulle medesime scene, un anno prima così fatali ad Otello.

Chi non ha letto la storia del panciotto *rosso,* che Teofilo Gautier si fece fare apposta, passando per matto agli occhi del sartore, e che indossò quella sera, per protestare contro il classicismo dominante del *grigiastro* Voltaire? Chi non ha letto gli altri articoli dello stesso autore su quella singolare serata? Fu una vera battaglia, che incominciò fin dai primi due versi del dramma, i quali con la loro ardita spezzatura fecero fremere i classicisti e andare in sollucchero i romantici: battaglia in cui non mancarono neppure gli scappellotti e i pugni propriamente detti, e che si rinnovò, più o meno, per tutte le cinquantatrè rappresentazioni che il dramma ebbe a quel tempo. Sette accademici, fornitori abituali della *Comédie-Française,* presentarono a Carlo X un'istanza in piena regola, chiedendo che il teatro fosse chiuso alla nuova scuola, e che particolarmente s'interdicesse la rappresentazione dell'*Ernani.* Il re ebbe più spirito di loro, e rispose che, trattandosi di letteratura, *il n'avait que sa place au parterre.*

Il ghiaccio dunque era rotto (anche troppo, perchè la reazione dell'Hugo andava, come quasi tutte le reazioni, agli eccessi opposti); ma la lotta durò ancora

---

[1] *Histoire de la Littérature Française;* Paris, Hachette, 1864; pag. 657.

parecchio tempo. Nel 32 e nel 37, se l'Hugo volle veder rappresentati i suoi drammi, dovette, com'è noto, ricorrere ai tribunali, giacchè trovava intoppi e vessazioni da ogni parte: i deputati che avevan deposto Carlo X s'affaticavano per restaurare Aristotile; in parecchi giornali, mentre l'articolo di fondo derivava dal Marat, l'appendice teatrale derivava dal Boileau; le prime attrici si facevano venire le convulsioni la sera che dovevano rappresentare un dramma romantico, e poi crepavano di salute la sera dopo per rappresentare una tragedia classica. Che più? Gli stessi *claqueurs* non dissimulavano le loro simpatie aristoteliche!

Tuttavia, il gusto del pubblico s'andava lentamente mutando; e l'Hugo ne prendeva nota con compiacenza nella prefazione d'ogni suo nuovo dramma. Le due unità si potevano ormai violare senza pericolo d'esser lapidati; il poeta era padrone di spezzare a suo bell'agio il monotono alessandrino; e don Sallustio diceva tranquillamente a Ruy Blas: « ramassez-moi mon *mouchoir*. » Insomma, nel 45, il Manzoni poteva finalmente chiamar « vittoriosa » la rivoluzione drammatica a cui egli, in Italia e in Francia, aveva tanto contribuito; e poteva insieme chiamare lo Shakespeare « grande e quasi unico poeta, »[1] senza pericolo di passar per pazzo, altro che davanti ai Ranalli d'allora e di poi.

Quanto tempo però e quante fatiche c'eran volute, per far trionfare idee così semplici e vere! Bisogna proprio dire che il mondo, o almeno il mondo letterario, cammini a molto piccoli passi.

E gli effetti di questa rivoluzione drammatica? In verità, non hanno punto corrisposto all'aspettativa. Il Sainte-Beuve, che nel suo studio sul Fauriel, pubblicato la prima volta nella *Revue des Deux Mondes* del 1845, considerava, e con qualche fondamento, le tragedie manzoniane come una emanazione della scuola storica francese, diceva che dopo di esse non s'era fatto un sol passo nella riforma drammatica; anzi, che s'era tornati indietro, guastandola con ogni maniera d'eccessi. E quasi temesse d'essersi spiegato poco chiaramente, aggiungeva: « Quand je songe à ces deux pièces isolées qui se tiennent debout là-bas comme deux belles co-

[1] *Del Romanzo Storico* ecc.; part. II.

lonnes, et qui semblaient nous prêter d'avance le portique de l'édifice, à charge pour nous de le poursuivre, j'ai peine à ne pas rougir de ce que, sous nos yeux, ce rêve de théâtre est devenu. » Nello stesso anno poi, e nella stessa rivista, Carlo de Mazade, parlando con molta lode del *Lorenzino* e de' *Piagnoni* del Revere, a proposito delle tragedie manzoniane usciva in questa esclamazione: « Belles œuvres, en effet, et qui parurent bien avant que de pareilles tentatives fussent faites en France! » *Tentativi*, è proprio la parola che ci voleva, giacchè non furono altro. Oggi infine lo Zola, con voce anche più spiegata, e con tutta ragione, intuona il *De profundis* al dramma romantico dell'Hugo e de' suoi seguaci, e lo manda senza tanti complimenti a tener compagnia alla tragedia classica nel museo.[1] Sicchè la riforma drammatica è stata, più che altro, un'opera di distruzione. Gli unici suoi effetti certi e duraturi sono precisamente quelli in favore de' quali combatteva il Baretti: abbandono delle unità e del linguaggio convenzionale; giusta stima di Shakespeare. Tutto il resto vaga ancora nell'indeterminato.

Nè poteva essere altrimenti, perchè gli sforzi della scuola romantica rispetto al teatro furono quasi tutti rivolti alla tragedia e al dramma desunti dalla storia, che è quanto dire alla quadratura del circolo. E così, mentre generalmente parlando in Italia si sacrificava l'effetto scenico alla verità storica, in Francia all'incontro si sacrificava questa a quello.

Da una lettera del Visconti al Fauriel,[2] rilevo che quando fu pubblicato il *Carmagnola*, gli amici del Manzoni e, pare, il Manzoni stesso, lo credevano rappresentabile. Sette anni dopo, Vittor Hugo credeva quasi quasi rappresentabile perfino il suo *Cromwell;*[3] e, nel 1843, Gino Capponi doveva credere rappresentabile l'*Arnaldo* del Niccolini, poichè in una lettera al Centofanti parla dell'effetto che avrebbe prodotto il terzo atto sull'animo dello *spettatore*.[4] Oggi queste opinioni sarebbero addirittura eresie. Allora però non erano, perchè il pubblico, disciplinato alla pazienza

---

1 ZOLA, *Le Naturalisme au Théâtre* e *Nos Auteurs dramatiques*; Paris, Charpentier, 1881; - *passim*, poichè ripete quest' idea qualche dozzina di volte.

2 DE GUBERNATIS, Op. cit., pag. 148.

3 Si veda la Prefazione.

4 CAPPONI, *Lettere*; vol. II (Firenze, 1883), pag. 138.

dal classicismo, e non tanto ingrossato di numero, nè, diciamolo pure, scaduto di qualità, prendeva ancora diletto a certe finezze più liriche che drammatiche, e non chiedeva alla scena le sole forti e rapide emozioni anche a scapito del buon senso. Ma questo stato intermedio durò pochi anni, nei quali, affinchè il gusto del pubblico non passasse dalla vecchia a una nuova corruzione, sarebbe bisognato apprestargli cibi diversi, cioè il dramma e la commedia veramente *umani*, desunti dalla sola vita presente e reale. Disgraziatamente, ciò non si fece; nè forse poteva farsi. Onde, le poche tragedie e i pochi drammi storici, in cui la storia era tradita soltanto dove non poteva farsi altrimenti, nacquero quasi morti alla scena, perchè la generalità del pubblico non li capiva, e gli spiriti eletti li capivano troppo. E così trionfò, e in gran parte trionfa ancora, la tragedia o il dramma in cui l'epiteto di *storico* ci sta a pigione, o in cui non è d'umano altro che i nomi de' personaggi.

Nel 39 il nostro Revere, « mirando, » com'egli nobilmente diceva, « alla santità della storia, » e dopo aver « temprata la fantasia » a' tempi che voleva ritrarre, scrive il *Lorenzino de' Medici;* ma lo scrive per i lettori solitari, non già per le udienze dei teatri, che gli parevano, e già erano infatti, corrotte « da ogni maniera di enormezze e di passioni dissennate. » Che fa allora il Dumas padre? Prende il *Lorenzino* del Revere, lo assassina dal lato storico e lo fa rappresentare alla *Comédie-Française,* dove fu accolto piuttosto freddamente; ma poi, rimpolpettato di nuovo, sotto il titolo di *Una notte a Firenze*, formò la delizia de' pubblici e degl'impresari d'Italia. Il De Mazade, che nel citato articolo rilevava il plagio del Dumas, in un altro articolo (su G. B. Niccolini), pubblicato quindici giorni prima nella medesima rivista, si doleva che i migliori drammi storici italiani, compresi quelli del Revere, fossero disadatti alla scena. Nè il valentuomo s'accorgeva, anzi nemmen sospettava, che era il caso di ripetere:

Incidit in Scyllam qui vult vitare Charybdin;

e non se ne accorsero o non vollero accorgersene, nè allora nè poi, gli altri critici, quantunque a ogni nuovo dramma fossero e siano ancora costretti a versar le

solite lacrime sulla mancanza di effetto scenico, o sullo strazio della verità storica.

Eppure, in quello stesso anno 1845, il Manzoni pubblicava quel miracolo di Discorso contro i componimenti misti di storia e d'invenzione, che fu l'unico suo lavoro di cui egli morisse pienamente contento, e che guardato con sospetto o con leggerezza ai nostri giorni, trionferà in avvenire, come finalmente trionfarono le idee del Baretti, e come a lungo andare trionfano tutte le verità.

Luigi Morandi, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire;* nuova ediz.; Città di Castello, Lapi, 1884; pag. 85-122.

Il Romanzo Storico.

Il romanzo storico va soggetto a due critiche diverse, anzi direttamente opposte; e siccome esse riguardano, non già qualcosa d'accessorio, ma l'essenza stessa d'un tal componimento; così l'esporle e l'esaminarle ci pare una bona, se non la migliore maniera d'entrare, senza preamboli, nel vivo dell'argomento.

Alcuni dunque si lamentano che, in questo o in quel romanzo storico, in questa o in quella parte d'un romanzo storico, il vero positivo non sia ben distinto dalle cose inventate, e che venga, per conseguenza, a mancare uno degli effetti principalissimi d'un tal componimento, come è quello di dare una rappresentazione vera della storia.

Per mettere in chiaro quanta ragione possano avere, bisognerà dire qualcosa di più di quello che dicono; senza però dir nulla che non sia implicito e sottinteso in quello che dicono. E noi crediamo di non far altro che svolgere i motivi logici di quel loro lamento, facendoli parlar così al paziente, voglio dire all'autore:

« L'intento del vostro lavoro era di mettermi davanti agli occhi, in una forma nova e speciale, una storia più ricca, più varia, più compita di quella che si trova nell'opere a cui si dà questo nome più comunemente, e come per antonomasia. La storia che aspettiamo da voi non è un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere; ma una rap-

presentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono ordinariamente i lavori di storia, nel senso più usuale del vocabolo. Corre tra questi e il vostro la stessa differenza, in certo modo, che tra una carta geografica, dove sono segnate le catene de' monti, i fiumi, le città, i borghi, le strade maestre d'una vasta regione, e una carta topografica, nella quale, e tutto questo è più particolarizzato (dico quel tanto che ne può entrare in uno spazio molto più ristretto di paese), e ci sono di più segnate anche le alture minori, e le disuguaglianze ancor meno sensibili del terreno, e i borri, le gore, i villaggi, le case isolate, le viottole. Costumi, opinioni, sia generali, sia particolari a questa o a quella classe d'uomini; effetti privati degli avvenimenti pubblici che si chiamano più propriamente storici, e delle leggi, o delle volontà de' potenti, in qualunque maniera siano manifestate; insomma tutto ciò che ha avuto di più caratteristico, in tutte le condizioni della vita, e nelle relazioni dell'une con l'altre, una data società, in un dato tempo; ecco ciò che vi siete proposto di far conoscere, per quanto siete arrivato, con diligenti ricerche, a conoscerlo voi medesimo. E il diletto che vi siete proposto di produrre, è quello che nasce naturalmente dall'acquistare una tal cognizione, e dall'acquistarla per mezzo d'una rappresentazione, dirò così, animata, e in atto.

« Posto ciò, quando mai il confondere è stato un mezzo di far conoscere? Conoscere è credere; e per poter credere, quando ciò che mi viene rappresentato so che non è tutto ugualmente vero, bisogna appunto ch'io possa distinguere. E che? volete farmi conoscere delle realtà, e non mi date il mezzo di riconoscerle per realtà? Perchè mai avete voluto che queste realtà avessero una parte estesa e principale nel vostro componimento? perchè quel titolo di storico, attaccatoci per distintivo, e insieme per allettamento? Perchè sapevate benissimo che, nel conoscere ciò che è stato davvero, e come è stato davvero, c'è un interesse tanto vivo e potente, come speciale. E dopo aver diretta e eccitata la mia curiosità verso un tale oggetto, credereste di poterla soddisfare col presentarmene uno che potrà esser quello, ma potrà anche essere un parto della vostra inventiva?

« E notate che, col farvi questa critica, intendo di farvi anche un complimento: intendo di parlar con uno scrittore cho sa e sceglier bene i suoi argomenti, e maneggiarli bene. Se si trattasse d'un romanzo noioso, pieno di fatti ordinari, possibili in qualunque tempo, e perciò non notabili in veruno, avrei chiuso il libro senza curarmi d'altro. Ma appunto perchè il fatto, il personaggio, la circostanza, il modo, le conseguenze che mi rappresentate, attirano e trattengono fortemente la mia attenzione, nasce in me tanto più vivo, più inquieto e, aggiungo, più ragionevole il desiderio di sapere se devo vederci una manifestazione reale della umanità, della natura, della Provvidenza, o solamente un possibile felicemente trovato da voi. Quando uno che abbia la riputazione di piantar carote, vi racconti una novità interessante, dite di saperla? rimanete appagato? Ora voi (quando scrivete un romanzo, s'intende) siete simile a lui, cioè uno che racconta ugualmente il vero e il falso; e se non mi fate distinguere l'uno dall'altro, mi lasciate come mi lascia lui.

« Istruzione e diletto erano i vostri due intenti; ma sono appunto così legati, che, quando non arrivate l'uno, vi sfugge anche l'altro; e il vostro lettore non si sente dilettato, appunto perchè non si trova istruito. »

Potrebbero sicuramente dir la cosa meglio; ma, anche dicendola così, bisogna confessare che hanno ragione.

Ci sono però, come abbiamo detto da principio, degli altri, che vorrebbero tutt'il contrario. Si lamentano invece che, in questo o in quel romanzo storico, in questa o in quella parte d'un romanzo storico, l'autore distingua espressamente il vero positivo dall'invenzione: la qual cosa, dicono, distrugge quell'unità che è la condizione vitale di questo, come d'ogni altro lavoro dell'arte. Cerchiamo di vedere un po' più in particolare su cosa si fondi anche quest'altro lamento.

« Qual è, mi par che vogliano dire, la forma essenziale del romanzo storico? Il racconto; e cosa si può immaginare di più contrario all'unità, alla continuità dell'impressione d'un racconto, al nesso, alla cooperazione, al *coniurat amice* [1] di ciascheduna parte nel produrre un effetto totale, che l'essere alcune di

---

1 HORAT., *Art. Poet.*, v. 411.

queste parti presentate come vere, e altre come un prodotto dell'invenzione? Queste, se avete saputo inventare a modo, saranno affatto simili a quelle, meno appunto l'esser vere, meno la qualità speciale, incomunicabile, di cose reali. Ora, col manifestare una tal qualità in quelle che l'hanno, voi levate al vostro racconto la sua unica ragion d'essere, sostituendo a ciò che i diversi suoi materiali hanno d'omogeneo, di comune, ciò che hanno di repugnante, d'inconciliabile. Dicendomi espressamente, o facendomi intendere in qualunque maniera, che la tal cosa è di fatto, mi forzate a riflettere (e cos'importa che non sia questa la vostra intenzione?) che l'antecedenti non lo erano, che le susseguenti non lo saranno; che a quella conviene l'assentimento che si dà al vero positivo, e che a queste non può convenire se non quell'altro assentimento, di tutt'altro genere, che si dà al verosimile; e quindi, che la forma narrativa, applicata ugualmente all'una e all'altre, è per quella la forma propria e naturale, per l'altre una forma convenzionale e fattizia: che vuol dire una forma contradittoria per l'insieme.

« E vedete se la contradizione potrebbe esser più strana. Quest'unità, quest'omogeneità dell'insieme, la riguardate anche voi come una cosa importantissima, giacchè, dall'altra parte, fate di tutto per ottenerla. Quella lode che Orazio dà all'autore dell'*Odissea:*

> E mentisce così, col falso il vero
> Sa in tal guisa intrecciar, che corrisponde
> Sempre al principio il mezzo, al mezzo il fine, [1]

fate anche voi di tutto per meritarla, scegliendo e dal reale e dal possibile le cose che possano accordarsi meglio tra di loro. E con qual fine, se non perchè la mente del lettore, soggiogata, portata via dall'arte, possa, diremo così, accettarle per una cosa sola come le sono presentate? E venite poi a disfare voi medesimo il vostro lavoro, separando materialmente ciò che avete formalmente riunito! Quell'illusione che è lo sforzo e il premio dell'arte, quell'illusione così difficile a prodursi e a mantenersi, la distruggete voi mede-

---

1 *Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,*
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Horat., *Art. Poet.*, v. 151. La traduzione citata nel testo è del Metastasio.

simo, nell'atto del produrla! Non vedete che c'è ripugnanza tra il concetto e l'esecuzione? che con de' pezzetti di rame e de' pezzetti di stagno, congegnati insieme, non si fa una statua di bronzo? »

E a questi cosa risponderemo? In verità, non trovo che si possa dir altro, se non che hanno ragione.

Un mio amico, di cara e onorata memoria, raccontava una scena curiosa, alla quale era stato presente in casa d'un giudice di pace in Milano, val a dire molt'anni fa. L'aveva trovato tra due litiganti, uno dei quali perorava caldamente la sua causa; e quando costui ebbe finito, il giudice gli disse: avete ragione. Ma, signor giudice, disse subito l'altro, lei mi deve sentire anche me, prima di decidere. È troppo giusto, rispose il giudice: dite pur su, che v'ascolto attentamente. Allora quello si mise con tanto più impegno a far valere la sua causa; e ci riuscì così bene, che il giudice gli disse: avete ragione anche voi. C'era lì accanto un suo bambino di sette o ott'anni, il quale, giocando pian piano con non so qual balocco, non aveva lasciato di stare anche attento al contraddittorio; e a quel punto, alzando un visino stupefatto, non senza un certo che d'autorevole, esclamò: ma babbo! non può essere che abbiano ragione tutt'e due. Hai ragione anche tu, gli disse il giudice. Come poi sia finita, o l'amico non lo raccontava, o m'è uscito di mente; ma è da credere che il giudice avrà conciliate tutte quelle sue risposte, facendo vedere tanto a Tizio, quanto a Sempronio, che, se aveva ragione per una parte, aveva torto per un' altra. Così faremo anche noi. E lo faremo in parte con gli argomenti stessi de' due avversari; ma per cavarne una conseguenza diversa e da quella degli uni, e da quella degli altri.

Quando voi, diremo ai primi, pretendete che l'autore d'un romanzo storico vi faccia distinguere in esso ciò che è stato realmente, da ciò che è di sua invenzione, non avete certamente pensato se ci sia la maniera di servirvi. Gli prescrivete l'impossibile, niente meno. E per esserne convinti, basta che badiate un momento come queste cose devono esserci mescolate, affinchè possano far parte d'un racconto medesimo. Per circostanziare, verbigrazia, gli avvenimenti storici, coi quali l'autore abbia legata la sua azione ideale (e voi approvate di certo, che in un romanzo storico entrino

avvenimenti storici), dovrà mettere insieme e circostanze reali, cavate dalla storia o da documenti di qualunque genere; perchè qual cosa potrebbe servir meglio a rappresentare quegli avvenimenti nella loro forma vera, e dirò così, individuale? e circostanze verosimili, inventate da lui; perchè volete che vi dia, non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito; volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia. Per le stesse ragioni, ai personaggi storici (e voi siete ben contenti di trovare in un romanzo storico de' personaggi storici) farà dire e fare, e cose che hanno dette e latte realmente, quand'erano in carne e ossa, e cose immaginate da lui, come convenienti al loro carattere, e insieme a quelle parti dell'azione ideale, nelle quali gli è tornato bene di farli intervenire. E reciprocamente, ne' fatti inventati da lui, metterà naturalmente circostanze ugualmente inventate, e anche circostanze cavate da fatti reali di quel tempo e di quel luogo; perchè qual mezzo più naturale per farne azioni che abbiano potuto essere in quel tempo, in quel luogo? Così a' suoi personaggi ideali darà parole e azioni ugualmente ideali, e insieme parole e azioni che trovi essere state dette e fatte da uomini di quel luogo e di quel tempo: ben contento di poter rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero. E basta questo per farvi vedere che non potrebbe fare tra queste cose la distinzione che voi gli chiedete, o piuttosto non potrebbe tentar di farla, se non spezzando il racconto, non dico ogni tanto, ma ogni momento, più volte in una pagina, non di rado in un solo periodo, per dire: questo è positivo, cavato da memorie degne di fede; questo è di mia invenzione, ma dedotto da fatti positivi; queste parole furono dette realmente dal personaggio a cui le attribuisco, ma furono dette in tutt'altra occasione, in circostanze che non entrano nel mio romanzo; quest'altre che metto in bocca a un personaggio immaginario, furono dette realmente da un uomo reale; ovvero, erano discorsi che correvano per le bocche di molti; e via discorrendo. Dareste voi a un componimento così fatto il nome di romanzo? O trovereste che meritasse un nome qualunque? O piuttosto si può egli concepire un componimento così fatto?

Forse mi direte che non v'è mai passato per la

mente di chieder tanto. E lo credo; ma qui si tratta di vedere, non solo cosa esprimano direttamente le vostre parole, ma anche cosa importino logicamente. Siano molti o pochi i casi in cui vorreste che l'autore vi facesse distinguere ciò che c'è di reale nel suo racconto; foss'anche un caso solo; perchè lo vorreste? per un vostro capriccio? No, di certo, ma per una bonissima ragione, e l'avete detta voi: perchè la realtà, quando non è rappresentata in maniera che si faccia riconoscere per tale, nè istruisce, nè appaga. Ed è forse una ragione particolare a que' casi, o a quel caso? Tutt'altro: è, di sua natura, una ragione generale, comune a tutti i casi simili. Se dunque vengono altri a lamentarsi di provare lo stesso dispiacevole effetto in altre parti del componimento, non vi par egli che le loro lagnanze meritino soddisfazione al pari delle vostre? Dovete dir di sì, poichè sono fondate su quella ragione medesima: l'esigenza della realtà. Vedete dunque che, imponendo al romanzo storico di farla distinguere o qua o là, gl'imponete in sostanza di farla distinguer per tutto: cosa impossibile, come ho dimostrato, o piuttosto v'ho fatto osservare.

Ecco ora cosa si può dire agli altri:

Il distinguere in un romanzo storico la realtà dall'invenzione, distrugge, secondo voi, l'omogeneità dell'impressione, l'unità dell'assentimento. Ma, di grazia, come si può distruggere ciò che non è? Non vedete che questa distinzione si trova negli elementi necessari e, dirò così, nella materia prima d'un tal componimento? Quando, per esempio, l'Omero del romanzo storico fa entrare nel *Wawerley* il principe Odoardo, e il suo sbarco in Scozia; in un altro componimento, Maria Stuarda, e la sua fuga dal castello di Lockleven; in un altro, Luigi XI re di Francia, e il suo soggiorno a Plessis-les-Tours; in un altro Riccardo Cor di leone, e la sua spedizione in Terra Santa, e via discorrendo; non fa nulla dal canto suo per avvertirvi che si tratta di persone reali e di fatti reali. Sono loro che si presentano con questo carattere; sono loro che richiedono assolutamente, e ottengono inevitabilmente quell'assentimento *sui generis*, esclusivo, incomunicabile, che si dà alle cose apprese come cose di fatto: assentimento che chiamerò storico, per opporlo all'altro, ugualmente *sui generis*, esclusivo, incomu-

nicabile, che si dà alle cose apprese come meramente verosimili, e che chiamerò assentimento poetico. Anzi, il male era già fatto prima che que' personaggi comparissero in scena. Prendendo in mano un romanzo storico, il lettore sa benissimo che ci troverà *facta atque infecta*,[1] e cose avvenute e cose inventate, cioè due oggetti diversi dei due diversi, anzi opposti assentimenti. E voi accusate l'autore di far nascere una tale discordia, e gli prescrivete di mantenere nel corso dell'opera un'unità ch'era già stata portata via dal titolo!

Forse mi direte, anche voi, ch'io esagero le vostre pretensioni; che l'esserci in una cosa degl'inconvenienti inevitabili non è una ragione di aggiungercene degli altri; che, se quell'omogeneità d'assentimento desiderata dall'arte non si può ottenere così interamente, è però un danno gratuito il diminuirla; che, con quell'avvertire espressamente, o col far intendere che la tale o tal altra cosa è positivamente vera, l'autore fa nascere degli assentimenti storici, opposti all'intento dell'arte, dove forse non nascerebbero.

Può darsi; ma cosa potrebbe nascere invece? Due cose sole, cioè o l'una o l'altra di due cose, opposte nè più nè meno all'intento dell'arte: l'inganno, o il dubbio.

Può darsi, dico, che il lettore, se non fosse stato avvertito che la cosa raccontata era realmente avvenuta, l'avrebbe presa, e se la sarebbe goduta per una bella invenzione poetica. Ma è forse a questo, che l'arte aspira? Bello sforzo, in verità, bella operazione dell'arte, quella che consistesse, non nell'ideare cose verosimili, ma nel lasciar ignorare che le cose presentate da essa sono reali! E bell'effetto dell'arte, quello che dovesse dipendere da un'ignoranza accidentale! giacchè, se nell'atto che quel lettore si sta godendo la supposta invenzione poetica, viene uno e gli dice: sappiate che è un fatto positivo, cavato dal tal documento; ecco il pover'uomo trasportato di peso dagli spazi della poesia nel campo della storia. L'arte è arte in quanto produce, non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. E, intesa in questo senso, è non solo sensata, ma profonda quella sentenza, che il vero solo è bello;

---

[1] *Sacri igitur vates, facta atque infecta canentes......* VIDA, *Poetic.*, Lib. III, v. 112.

giacchè il verosimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verosimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale,[1] ma un vero veduto dalla mente per sempre, o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può esser distrutto dal disinganno. Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile: e quando la statua materiale, in cui era attuata, venga a perire, perirà bensì con essa la cognizione accidentale di quel verosimile, non, certamente, la sua incorruttibile entità. Ma se uno, vedendo, da lontano e al barlume, un uomo ritto e fermo su un edifizio, in mezzo a delle statue, lo prendesse per una statua anche lui, vi pare che sarebbe un effetto d'arte?

L'altra cosa che potrebbe nascere è che il lettore, non avvertito dall'autore, che una o un'altra cosa, la quale eccita particolarmente la sua attenzione, è cosa di fatto; ma avvertito dalla natura o, per dir meglio, dall'assunto del componimento, che può benissimo esser cosa di fatto, rimanga in dubbio, esiti; e certo senza sua colpa, come contro sua voglia. Assentire, assentir rapidamente, facilmente, pienamente, è il desiderio di ogni lettore, meno chi legga per criticare. E si assente con piacere, tanto al puro verosimile, quanto al vero positivo; ma, l'avete detto voi, con assentimenti diversi, anzi opposti; e, aggiungo io, con una condizione uguale in tutt'e due i casi; cioè che la mente riconosca nell'oggetto che contempla, o l'una o l'altra essenza, per poter prestare o l'uno o l'altro assentimento. Dissimulando la realtà della cosa raccontata, l'autore sarebbe riuscito, secondo il vostro desiderio, a impedire un assentimento storico, ma levando insieme al lettore il mezzo di prestarne uno qualunque. Effetto contrario anch'esso, quanto si possa dire, all'intento dell'arte; poichè, qual cosa più contraria all'unità, all'omogeneità dell'assentimento, che la mancanza dell'assentimento?

Ed è appunto per prevenire e l'inganno di cui ho parlato sopra, e questa esitazione; è per non fare al lettore una miserabile marachella, o per servire a un

---

[1] Vedi il mio Dialogo: *Dell'Invenzione.*

suo probabile desiderio, per non lasciar senza risposta una sua tacita interrogazione, che un autore può essere, in questo o in quel caso, tentato fortemente, e come trascinato a distinguere espressamente la realtà: e perchè sente quanto manchi alla cosa rappresentata, mancandole la manifestazione d'una qualità di questa sorte. Non dico che faccia bene; non nego che faccia una cosa direttamente, manifestamente contraria alla unità del componimento: dico che il lasciar lui di farla non servirebbe ad ottenere questa unità. Fa come il povero maestro Iacopo del Molière, che si presenta, ora con la giacchetta di cuoco, ora col camiciotto di cocchiere, perchè l'Avaro, suo padrone, vuol che faccia tutt'e due i mestieri, e lui ha accettata un tal condizione.

Ricapitolando ora tutti questi pro e contro, ci pare di poter concludere: che hanno ragione e gli uni nel volere che la realtà storica sia sempre rappresentata come tale, e gli altri, nel volere che un racconto produca assentimenti omogenei; ma che hanno torto e gli uni e gli altri nel volere e questo e quell'effetto dal romanzo storico, mentre il primo è incompatibile con la sua forma, che è la narrativa; il secondo co' suoi materiali, che sono eterogenei. Chiedono cose giuste, cose indispensabili; ma le chiedono a chi non le può dare.

Ma se fosse così, ci si dirà ora, sarebbe in ultimo il romanzo storico che avrebbe torto per ogni verso.

Questa è appunto la nostra tesi. Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma; un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa nè stabilire, nè indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perchè il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio. Gli chiedon troppo; ma troppo in ragion di che? Della sua possibilità? Verissimo; ma ciò appunto dimostra il vizio radicale del suo assunto, perchè, in ragione delle cose, chiedere

al vero di fatto, che sia riconoscibile, e chiedere a un racconto, che produca assentimenti omogenei, è chiedere quello che ci vuole per l'appunto. Sono due cose incompatibili; ma dove? Nel romanzo storico? Verissimo ancora; ma peggio per il romanzo storico; perchè, in sè, sono due cose fatte apposta per andare insieme. E se ci fosse bisogno d'addurre le prove d'una tal verità, le troveremmo subito in uno de' due generi di lavoro, che il romanzo storico contraffà e confonde, voglio dire la storia. Questa infatti si propone appunto di raccontare de' fatti reali, e di produrre per questo mezzo un assentimento omogeneo, quello che si dà al vero positivo.

Ma, potrà qui forse opporre qualcheduno, s'ottiene egli codesto dalla storia? Produce essa una serie d'assentimenti risoluti e ragionevoli? O non lascia spesso ingannati quelli che sono facili a credere, e dubbiosi quelli che sono inclinati a riflettere? E indipendentemente dalla volontà d'ingannare, quali sono le storie composte da uomini, dove si possa esser certi di non trovare altro che la verità netta e distinta?

Certo, risponderemo, non mancano nella storia fandonie, anzi bugie. Ma è colpa dello storico, e non condizione del componimento. Quando d'uno storico si dice che fa la frangia alle cose, che vi fa un pasticcio di fatti e d'invenzioni, che non si sa cosa credergli, si intende fargli carico d'una cosa che aveva il mezzo di schivare. E infatti il mezzo c'era, sicuro quanto facile; giacchè, qual cosa più facile che l'astenersi dall'inventare? Vedete se vi pare che l'autore del romanzo storico possa far uso di questo mezzo, per schivar, quanto è in lui, d'ingannare il lettore.

È certo ugualmente, che anche dallo storico più coscienzioso, più diligente, non s'avrà, a gran pezzo, tutta la verità che si può desiderare, nè così netta come si può desiderare. Ma anche qui non è colpa dell'arte: è difetto della materia. Perchè un'arte sia buona e ragionevole, non si richiede che sia propria ad ottenere interamente e perfettamente il suo fine: non ce ne sono di tali. Arte buona e ragionevole è quella che, proponendosi un fine sensato, adopra i mezzi più adattati a ottenerlo fin dove si può, i mezzi che sarebbero adattati ad ottenerlo interamente, ne' limiti delle facoltà umane, quando ci fosse la materia corrispondente....

Opponendo al romanzo storico la contradizione innata del suo assunto, e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile, non abbiamo punto inteso d'opporgli un vizio suo particolare, e d'andar dietro a quelli che l'hanno chiamato e lo chiamano un genere falso, un genere spurio. Questa sentenza inchiude una supposizione, al parer nostro, affatto erronea, cioè che la maniera di congegnar bene insieme la storia e l'invenzione, fosse trovata e praticata, e che il romanzo storico sia venuto a guastare. Non è un genere falso, ma bensì una specie d'un genere falso, quale è quello che comprende tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma. E aggiungiamo che, come è la più recente di queste specie, così ci pare la più raffinata, il ritrovato più ingegnoso per vincere la difficoltà, se fosse vincibile....

Non c'è da maravigliarsi che, durando la persuasione che la storia e l'invenzione potessero star bene insieme, sia venuto a un uomo di bellissimo ingegno il pensiero di comporli in una forma nova e più speciosa, e che dava luogo a una molto maggiore abbondanza e varietà di materiali storici. E c'è ancora meno da maravigliarsi che, messa in atto da quell'ingegno così immaginoso, e così osservatore, così fecondo e così penetrante, la cosa abbia prodotto nel pubblico di tutti i paesi colti quell'effetto straordinario che ognuno sa.

Ma basterà quel vantaggio per assicurare al romanzo storico almeno una lunga vita?

È una domanda poco allegra per chi gli vuol bene. Nelle cose abusive, le correzioni vivono alle volte meno dell'abuso; e non c'è per l'errore nessun posto più incomodo, e dove possa meno fermarsi, che vicino alla verità. Non si può dissimulare che ciò che acquistò nel primo momento più favore a un tal componimento, fu appunto quell'apparenza di storia, cioè un'apparenza che non può durar molto. Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una prima riflessione. Infatti, se per storia s'intendevano materialmente i libri che ne portano il titolo, quel detto non concludeva nulla; se per storia s'intendeva la cognizione possibile di fatti e di costumi,

era apertamente falso. Per convincersene subito, sarebbe bastato (ma non sono cose a cui si pensi subito) domandare a sè s'essi, se il concetto de' diversi romanzi di Walter Scott era più vero del concetto sul quale gli aveva ideati. Era bensì un concetto più vasto, ma a condizione d'essere meno storico. C'era aggiunto un altro vero, ma di diversa natura; e perciò appunto il concetto complessivo non era più vero. Un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento. Anzi, quelle due critiche opposte, che ci hanno dato il filo per fare il processo al romanzo storico, erano già spuntate ne' primi momenti, e in mezzo alla voga; come germi di malattie mortali avvenire in un bambino di floridissimo aspetto. E la voga, si mantiene poi sempre uguale? C'è la stessa voglia di far romanzi storici, e la stessa voglia di leggere quelli che sono già fatti? Non so; ma non posso lasciar d'immaginarmi che, se questo scritto fosse venuto fuori un trent'anni fa, quando il mondo aspettava ansiosamente, e divorava avidamente i romanzi di Walter Scott, sarebbe parso stravagante e temerario, anche riguardo al romanzo storico; e che ora, se qualcheduno avrà la bontà d'occuparsene abbastanza per dargli questi titoli, sarà per tutt'altro. E trent'anni dovrebbero essere un niente per una forma dell'arte, che fosse destinata a vivere.

Alessandro Manzoni, *Opere varie;* Milano, Redaelli, 1845; pag. 477-486, 493, 530-531.

Origine del « Bertoldo. »

Semplici [i letterati bolognesi del secolo XVIII], sollazzevoli, innamorati della loro città e degli studi, essi rimangono un esempio unico di fraternità letteraria, che abbracciava in un medesimo affetto sin l'editore delle opere loro, ed il nome di Lelio Della Volpe riviene ogni tanto nelle loro lettere, come quello di persona cara e di famiglia. « Che fa Petronio, gli scrive Giampietro Zanotti, vostro figliuolo per natura e mio per amore? ricordategli l'affetto mio. Alla madre sua raccomandatemi e alla savia vostra figliuola. O che famiglia benedetta ch'è mai la vostra! Ma voi la meritate

ed essa merita voi.[1] » Dentro alla bottega di Lelio « facevano crocchio, scrive l'abate Roberti, sopra dure e rozze panche i letterati bolognesi riformatori della bella letteratura italiana. »[2] Ed il cerimonioso abate, quando, dopo l'abolizione dei Gesuiti nel 1773, era tornato alla sua Bassano, rivolgendo il pensiero ai venti anni felici passati in Bologna, alle miti aurette della villeggiatura di Barbiano, alle chicchere di cioccolata bevute in compagnia di Francesco Maria Zanotti,[3] ricordava altresì che passando dinanzi alla bottega di Lelio Della Volpe solea levarsi di capo l'immenso cappello alla Don Basilio ed inchinarsi sino a terra in atto di profondo ossequio a tutta quella sapienza raccolta là dentro. Della quale illustre congrega e dell'indole di essa e del tempo, rimane monumento importantissimo il poema bernesco del *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, la cui genesi è troppo caratteristica da non farne speciale ricordo. Correva da tempi antichi un dialogo tra il Re Salomone e Marcolfo,[4] prima in latino e poi tradotto in tutte le lingue d'Europa. Giulio Cesare Croci, un fabbro ferraio di S. Giovanni in Persiceto e cantastorie celebratissimo del secolo XVII,[5] rimpastò quel dialogo, accrescendolo, cambiando i nomi e togliendo le oscenità, di cui riboccava. Il Re Salomone divenne il Re Alboino, Marcolfo divenne Bertoldo e vi si aggiunse la Regina, che prima non v'era. Il libro del Croci ebbe fortuna, cosicchè esso pigliò coraggio e compose la storia di Bertoldino, figlio di Bertoldo, come contrapposto al carattere del padre, e cioè tanto stolido, quanto quello era astuto. La storia di Bertoldo e di Bertoldino fu continuata da Adriano Banchieri, detto anche Scaligero Dalla Fratta, il quale v'aggiunse quella di Cacasenno, e compì in tal guisa una bizzarra trilogia di villani, dove la furbesca astuzia del primo, travasandosi nel figlio e poi nel nipote, perde man mano di vigoria e finisce nella melensaggine più scimunita. Comunque, tante e sì buffonesche avventure

---

[1] *Lettere familiari di alcuni Bolognesi nel secolo XVIII*; Bologna, 1820; vol. I, pag. 269.

[2] Roberti, *Raccolta di Varie Operette*; Bologna, 1785; tom. V. Lettera del 23 luglio 1785 allo stampatare Petronio della Volpe.

[3] Tommasèo, *Storia Civile nella Letteraria*. Roberti, le lettere e i Gesuiti nel secolo XVIII. Loescher, 1872.

[4] *Dialogo de Salomone et Marcolpho*; Venetia, Sessa, 1502.

[5] Sulla vita e sulle opere del Croci, o Croce, può vedersi la bella Monografia del Guerrini (Bologna, Zanichelli, 1878). (L. M.)

s'affastellano intorno a que' tre eroi, che il pittore Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnuolo,[1] s'invogliò di rappresentarle, prima in disegno, poscia in rami bellissimi intagliati all'acqua forte. Piacquero assai le stampe del Crespi e a furia di riprodurle, i rami divennero stracchi, logori e quasi inservibili. Lelio Della Volpe pensò di farli rinfrescare e ne commise la cura a Lodovico Mattioli, discepolo del Crespi, il quale vi riescì così bene e v'aggiunse tante sue belle invenzioni, che non solo ringiovanì, ma perfezionò l'opera del Crespi. Ora, una sera che Lelio facea vedere agli amici adunati, secondo il solito, nella sua bottega i rami rinnovati dal Mattioli e tutti ne lodavano la invenzione, la varietà, la delicatezza del taglio, qualcuno propose di aggiungere alla pubblicazione delle stampe i fatti dei tre villani tradotti dalla prosa in poema, scrivendo un canto per ciascuno tutti i presenti e gli altri amici, a cui gradisse di partecipare all'impresa.[2] Piacque il partito e a Lelio fu assegnato di distribuire il lavoro. Ma esso preferì prudentemente di compartire a sorte gli argomenti agli autori,[3] onde nessuno avesse motivo di dolersi. I begli umori, che si misero a questa prova, furono ventisei e la metà Bolognesi; ed è « cosa meravigliosa, com'è detto nel preambolo all'edizione del 1736, l'essersi veduti alcuni degli autori nelle più seriose e più profonde scienze, ed altri in più gravi e brigosi affari ingolfati, lasciata per poco da parte ogni loro occupazione, e sbandita, per così dire, ogni più austera gravità, accignersi a questi burleschi e piacevoli componimenti con tal genio e fervore, che in breve tempo si vide terminata l'opera, di cui è stata cotanto applaudita l'idea, che molti valentuomini si sono avuto a male di non essere stati impiegati nell'eseguirla. » Par di vederlo quel sinedrio, raccolto a veglia nella bottega di Lelio, far corona all'autore d'uno o d'altro canto del poema, il quale, appena datagli l'ultima mano, sarà corso a leggerlo ai colleghi, e questi, sedutigli dattorno, col tricorno a sghimbescio sulle parrucche, ascoltarlo tutti contenti e sganasciarsi dalle risa alle arguzie di Bertoldo od alle baggianate di Bertoldino e

---

1 Crespi, *Felsina Pittrice;* Roma, 1769; tom. III, pag. 201 e segg.
2 Vedi *Prefazione all'edizione di Bologna del 1736,* riprodotta nell'edizione del 1822 (Bologna, Fratelli Masi).
3 Vedi le *Annotazioni* di Giovanni Andrea Barotti al canto I del *Bertoldo.*

di Cacasenno! Certamente la faccenda di questo poema fu per essi un passatempo graditissimo e prolungato, dappoichè in seguito anche le donne dei Manfredi e dei Zanotti[1] vi presero parte, voltando il poema dall'italiano in dialetto bolognese; prova forse meglio riescita della prima, perchè il dialetto, con eleganze meno accattate e più sicuramente possedute, sembra strumento più docile e più acconcio all'umiltà dell'argomento e fa scomparire le diversità dello stile e del colorito, che per necessità doveano riscontrarsi nel testo italiano.

ERNESTO MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*; Bologna, Zanichelli, 1878; pag. 67-72.

I Proverbi del Giusti.

Per guastare un lavoro ben fatto o bene avviato, ci vuole una certa abilità. E di questa abilità alla rovescia dettero un bel saggio gli editori e continuatori della raccolta di proverbi toscani, che fu cominciata da Giuseppe Giusti, e che ora a gran torto va per il mondo col nome di lui, giacchè è riuscita un'opera del tutto contraria alle sue intenzioni.

Che cosa, infatti, il Giusti intendesse di darci, lo dice egli stesso nella lettera al Francioni, la quale doveva servire (come poi servì, ma certo con sua gran maraviglia) di prefazione al libro.

Egli dice di aver notato « giorno per giorno tutti i proverbi che *gli* capitavano all'orecchio, conversando colle persone del popolo e specialmente coi campagnoli. » Dice bensì d'essersi anche giovato delle raccolte edite e inedite fatte fino allora; ma avverte che, siccome in tali raccolte molti proverbi erano stati alterati o guasti del tutto, egli dovette affaticarsi a rettificarli, « rimettendo le grazie spontanee dell'uso nel posto usurpato dalle frasi dell'arte. » Per esempio, dove i raccoglitori avevano scritto: « Se vuoi viver sano e lesto, fatti vecchio un *poco* presto; — Non è

[1] QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*; Bologna, 1739; vol. I, lib. I, dist. 2, cap. VII, pag. 210. — FANTUZZI, *Scrittori Bolognesi*; tom. V, pag. 201. — Le sorelle Manfredi sono le autrici di un altro libro, delizia dei bimbi bolognesi, intitolato *Ciacqlira dla Banzôla*, traduzione e riduzione del napoletano: *Cunto delli cunti.*

mai gagliardia, *che non abbia* un ramo di pazzia; — *Fra* gente sospettosa *non è buon conversare;* » egli scrisse col popolo: « Se vuoi viver sano e lesto, fatti vecchio un *po' più* presto; — Non è mai *gran* gagliardia, *senza* un ramo di pazzia; — *Tra* gente sospettosa *conversare è mala cosa.* »

Nè basta. Due buone pagine di quella lettera, che è tra le più belle scritte da lui, sono spese a provare per via di esempi, che quando autori, anche di prima riga come il Pulci e l'Ariosto, alterarono per capriccio o per bisogno di verso e di rima, la forma nativa di un proverbio, novantanove volte su cento la proprietà, la chiarezza e l'efficacia ne andaron di mezzo: cosa, del resto, naturalissima, chi rifletta che se quel pensiero si è da secoli adagiato in quella data forma, vuol dire che essa è la più conveniente.

Il Giusti, insomma, voleva darci una raccolta di proverbi toscani autentici e genuini; e se questo suo intendimento è il solo ragionevole per ogni opera di tal genere, lo era tanto più per i proverbi di quella parte d'Italia il cui linguaggio dovrebbe servir di norma alle altre. Ma i continuatori della malcapitata raccolta non pensarono a nulla di tutto ciò; e quantunque si trattasse di proverbi, non fecero nessun conto di quello che dice: « Lega l'asino dove vuole il padrone; e se si rompe il collo, suo danno. »

Inventarono di sana pianta proverbi che non hanno mai esistito; dettero per proverbi sentenze d'autori, le quali nè per sostanza, nè per forma, nè per frequenza di uso non ebbero mai nulla di proverbiale; tradussero dal lombardo, dal veneto, dal siciliano e persino dallo spagnolo proverbi che non sono mai stati toscani; e qualche volta li tradussero alla lettera e con parole che in Toscana non hanno nessun senso, o ne hanno uno molto diverso; fecero, insomma, d'ogni erba un fascio.

Con questo bel metodo, i tremila proverbi lasciati dal Giusti diventarono cinquemilacinquecento nella prima edizione del 1853, e più di sette migliaia e mezzo nella seconda del 1871; nella quale i difetti sono naturalmente cresciuti in ragion diretta del volume, tantochè al vederci stampata in fronte la lettera al Francioni, vien proprio la voglia di dire come fu detto a quel tale che si firmava *Dottor Francescho:* o leva l'*acca* o leva il *dottore*.

Perchè non si creda ch'io esageri, ecco alcuni esempi della roba che ci si vorrebbe gabellare per proverbi toscani (cito, s'intende, dalla seconda edizione):

L'amore è il principio del bene e del male.
Il gastigo può differirsi, ma non si toglie.
Guarda alla pena di chi falla.
Nella felicità gli altari non fumano.
Tra la culla e la bara ogni cosa è incerta.
La vita cerca la morte.
La virtù è sempre bella.
I mezzi fanno la proporzione.
La natura giocola da sè stessa.
Sotto nome di baia cade un buon pensiero.
Imprendi, e continua.
I gran dolori sono muti.

Una sentenza che io ricordo benissimo d'aver letta nel Guicciardini, e che dice: « Non hanno i popoli maggior nemico che la troppa prosperità, » si ritrova, data come proverbio, a pag. 128, così: *Non v'è maggior nemico della troppa prosperità.*

Il virgiliano: *Una salus victis nullam sperare salutem*, è a pag. 305: *Il non avere speranza di salvarsi, è stata la salute di molti.*

Il dantesco: « La spada di quassù non taglia in fretta, » s'incontra a pag. 75, in questa forma: *La vendetta di Dio non piomba in fretta.*

Il verso del Petrarca: « A gran speranza il misero non crede, » si trova a pag. 127, e con un errore per giunta: *A gran speranza il misero non cede.*

Certo, molte sentenze d'autori son diventate proverbiali e hanno perciò diritto d'entrare in una raccolta di proverbi; ma nessuno vorrà sostenere che le quattro surriferite siano di questo genere.

Il proverbio veneto: « L'amor el se sconde anca de drio a un pómolo de ago » (cioè *dietro una capocchia di spillo*), si trova, non tradotto, ma *tradito* a pag. 30: *L'amore si nasconde dietro una cruna d'ago.*

Peggio ancora quest'altro: « I proverbi li fava i veci: i stava çent'ani, e i li fava su la còmoda » (sulla *seggetta*), che è stato tradotto così (pag. 109): *I proverbi li facevano i vecchi, e stavan cent'anni e li facevan sulla comoda.* E *comoda,* in questo caso, non ha senso in Toscana.

« Chi xe in mar, nàvega; chi sta in tera, ràdega »

(cioè, *sbaglia nel giudicare del fatto altrui, trovandosene fuori)* s'incontra a pag. 171, assassinato addirittura in questo modo: *Chi è in mare navica, chi è in terra radica.* « Radica?... E che vuol dire? » domanda il mio ottimo Pasqualigo, la cui bella e coscienziosa raccolta di proverbi veneti è stata così saccheggiata e conciata. « Vuol dire che non bisogna tradurre i proverbi degli altri, ignorando i loro linguaggi, e non avendo nè buon senso, nè coscienza. »[1]

Quest'altri due: « No gh'è trista spazzaóra *(granata)* che 'na volta a l'ano no vegna fòra; — No gh'è trista çesta che a la vendema no vegna fòra, » si trovano stranamente accozzati e frantesi a pag. 102: *Non è sì trista spazzatura* (!), *che non s'adopri una volta l'anno, nè sì cattivo paniere, che non s'adopri alla vendemmia.*

E, per finirla, « Tute le bote no le va gualive » *(uguali, pari, diritte al segno)*, è stato tradotto (pagina 106): *Tutte le botte non van giulive* (!); — « Fra carne e ongia, nessun no ponza *(punga)*, » è stato tradotto (pag. 124): *Tra carne e ugna, non sia uom che vi pogna* (!).

Ora, giacchè non pochi egregi letterati toscani sanno benissimo che cosa gli altri Italiani desiderino da essi in lavori di lingua, noi possiamo, a proposito della Raccolta giustiana, dir loro con quel personaggio del Belli:

Questa nun ce confinfera: arifatela!

Rifatela, col metodo seguìto dal Giusti, dal Pasqualigo, dal Pitrè e da quanti furono e sono intelligenti raccoglitori di tradizioni popolari. Scartatene inesorabilmente tutto ciò che v'è d'intruso, di falso, di cervellotico; aggiungeteci tutto il buono che ancora vi sarà possibile di raccogliere. Così, riuscirà forse più povera, ma sarà onesta; e voi potrete scriverci in fronte il proverbio veneto: « Xe megio andar in paradiso strazzà, che no a l'inferno in abito ricamà. »

OMÈGA.

---

1 CRISTOFORO PASQUALIGO, *Raccolta di Proverbi veneti*; terza edizione; Treviso, 1882; pag. 141.

La Letteratura a un soldo.

Mentre i letterati di professione disputano a perdita di fiato sul reale e sull'ideale, e non riescono a raccapezzarsi nel garbuglio; il buon popolo, che fa la sua letteratura a un dipresso come monsieur Jourdain del Molière faceva la prosa, senza avvedersene, il buon popolo, dico, tira via col tenue bagaglio dei suoi versi e delle sue prose, e, per ora, non pare che domandi di meglio.

Questa povera e modesta letteratura non si pavoneggia nelle stampe eleganti, non si arrischia nelle vetrine dei librai. Gli smilzi libercoletti da un soldo che, o bene o male, la riparano dall'oblio, e la salvano dalla morte, se ne vanno in giro il più delle volte senza nome di autore, nè di tipografo, senza indicazione di luogo nè di tempo, come trovatelli che non abbiano conosciuto mai padre nè madre, e mostrano su pei muricciuoli, lungo le gradinate delle chiese, in qualche angolo d'androne affumicato, la loro vergognosa nudità, consolata appena dagl'ingenui vezzeggiamenti di un'arte trogloditica. La critica e la storia letteraria, come due gran signore che hanno ben altro pel capo, passano loro dinanzi, e non fanno loro grazia d'uno sguardo. E sì che tra quei derelitti della così detta repubblica delle lettere alcuni ve ne sono che vantano grande antichità di casato e discendenza illustre, alcuni il cui nome va da cinque o sei secoli per le bocche degli uomini, e che potrebbero a buon diritto guardar d'alto in basso questi nostri capolavori che vivono un anno, e questa grande fiumana di carta stampata che corre senza posa verso il gran mare della dimenticanza.

Guardate se è vero. Ecco qui la *Vita del re Giosafat convertito da Barlaam,* la quale è nientemeno che la storia del Budda, venutaci d'India un migliaio d'anni fa, trasformata secondo i bisogni della coscienza cristiana, e passata in tutti i linguaggi d'Europa; ecco la storia di *Guerrino detto il Meschino,* ridotta per maggior brevità in sessanta ottave, che si reggono come possono; ecco un ristretto di ristretto dei *Reali di Francia;* ecco la storia edificante di *Flavia imperatrice:*

La qual patì molte tribolazioni,
E dal suo stato cadde alto e felice
Solo per causa di persecuzioni;

ecco quella più istruttiva ancora dell'*Imperatore Superbo, che per esser troppo birbante fu bastonato dai suoi servi.*

Queste ed altre simili storie commovono da secoli la fantasia degl'ingenui leggitori, e non sono più vecchie oggi di quel che fossero il primo giorno che vennero a luce. Quanto più un argomento è antico, trito, cognito, tanto più il popolo gli porta amore. In questa letteratura non può nulla la moda, che tanto può nella nostra, e la variazione del gusto non vi fa e disfà e rifà le riputazioni dalla sera alla mattina. Sul molo di Napoli gli analfabeti ammiratori della *gran virtù dei cavalieri antiqui* ascoltano per la millesima volta, con l'anima sospesa, e senza batter palpebra, le recitazioni degli epici *Rinaldi.*

Nè si dica che questa pedestre letteratura, che non sa andare sui trampoli, nè salire sui campanili, abbia angusti orizzonti: tutt'altro. Essa si estende anzi senza rumore per tutta la durata della storia dell'umanità, e comincia a dirittura con la *Creazione del mondo.* In principio Iddio creò il cielo e la terra,

Lasciò l'architettura e gli ornamenti,
Congregò l'acque e pose freno ai venti.

Poi si legge la *Storia di Adamo ed Eva* cacciati dal paradiso terrestre. L'anonimo poeta, accingendosi a cantare le origini della umana famiglia, invoca colui che solo può aiutarlo in così ardua impresa:

Musa, non più di amor, d'armi e trofei,
Fasti non più, non bellici furori:
Lungi da me, sognati giochi ascrei,
Ricetto vil di fanciulleschi onori;
Ma tu, Nume immortal che sei chi sei,
Reggi il mio canto, acciò di sacri allori
Riscuoter possa il sospirato dono,
Poichè, senza di Te, perduto sono.

Da ultimo viene *Il Giudizio Universale, nel quale si tratta quando Gesù Cristo verrà a giudicare i giusti ed i rei, ed i quindici Segni Celesti che manderà Gesù Cristo avanti la fine del Mondo,* tale e quale come in certi trattati ascetici del medio evo.

Noi abbiamo avuto i classici ed i romantici, ed abbiamo tuttavia, con altri nomi, sètte e scuole e confraternite e combriccole e associazioni di mutuo soccorso, di critici e di poeti, che con disinvoltura mirabile dànno di frego a interi secoli di storia, cacciano via dall'anima umana i pensieri e i sentimenti vivi vivi, e, accennando di qua e di là con la magica verga del comando, sentenziano: Di ciò non s'ha più a parlare; questo è falso; cotesto non si dice più così; ieri si costumava a quel modo, stamattina si usa diversamente. E quando giunge la sera sono tutti per terra. Il popolo non ha avversioni di scuola, e si diverte secondo o contro le regole, come gli càpita. Si fa, come può, classico per ascoltare la miseranda storia di *Piramo e Tisbe,* dove s'invoca Apollo, si ricordano Ercole, Achille,

> Ed altri che saria lungo il narrare,
> Che amor di questa vita dipartille *(sic).*

Si fa romantico per ascoltare le *Meravigliose avventure del valoroso Leonildo,* il quale, buttato in un fiume, è raccolto da un pastore, cresce ardito e valente, salva dalla furia di un orso il re di Media, ruba la figlia di Artabano, difende l'onore della propria madre, si scopre figlio del re di Armenia e succede al padre. E con uguale amore ascolterà la narrazione delle avventure di *Florindo e Chiarastella,* o quelle di *Stellante Costantina, figlia del Gran Sultano, la quale fu rapita dai cristiani a suo padre e poscia venduta al giovine Bellafronte di Vicenza.* Il popolo ha una gran tenerezza per gli amanti infelici, e si consola nel sapere che, dopo mille avversità, un buon matrimonio li unisce per sempre.

La leggenda, la storia sacra e la profana porgono soggetti ugualmente graditi alla letteratura a un soldo. La *Istoria magna dei sette dormienti, che dormirono centocinquantasette anni,* già da più secoli aiuta a passare le veglie d'inverno. La leggenda celebre nel medio evo di Amicus e Amelius vive ancora nella *Storia di Costantino e Buonafede che andarono in pellegrinaggio a San Giacomo di Gallizia;* e ancora empie di venerazione e di tenerezza le anime devote la *Leggenda di sant'Elena imperatrice che trovò la croce di Cristo,* e ancora le colma di sdegno e di

paura la *Disperazione di Giuda traditore*. Accanto alla *Storia di Sansone*, o a quella di *Giuditta ed Oloferne*, trova posto la *Vita di Nerone*, di Nerone,

> Che correr fece le romane vie
> Di caldo sangue e d'angoscioso pianto,

o l'*Assassinio di Enrico III re di Francia*, o la *Storia pietosissima di Beatrice Cenci*, o la *Liberazione di Vienna*.

E poi argomenti d'ogni fatta, alla rinfusa: *La cabala d'oro per vincere al lotto, La vendetta di un Turco, Cristoforo Colombo e la scoperta del Nuovo Mondo, Il serpente che ammazzò ventitrè bambini, I sette peccati mortali, La monaca di Cracovia, La discendenza e nobiltà dei maccheroni, Litanie della Madonna, Orfeo dalla dolce lira, Pietro Bailardo, La guida degli amanti, I dieci comandamenti di Dio in ottava rima, Le bellezze di Firenze, Le novantanove malizie delle donne, La festa dei mariti, Le sventure dei cani*, persino *L'ombra del pensiero*, e chi più n'ha più ne metta. Versi e prose per tutti i gusti.

Se è vero che alcuni episodi della *Commedia* di Dante furono un tempo familiari ai volghi in Toscana, tra i più cogniti dovettero essere certamente quelli di Francesca da Rimini e del Conte Ugolino. E di Francesca e del Conte si narra ancora nel bel paese bagnato dall'Arno; ma non sono più i versi del divino poeta quelli che ne ricordano i casi. Anonime ottave hanno tolto il luogo delle gloriose terzine. Nel racconto degli amori di Francesca e di Paolo più non figura il *libro galeotto*, ma non si dimentica la scena stringente dove si scopre in tutto la mal dissimulata passione. Paolo ha parlato a Francesca:

> Francesca a tai parole aspro duello
> Sente in cor fra l'onore e la passione,
> Ma tenta vincer questa e il viso bello
> Atteggia a sdegno misto a compassione.
> — Lasciami, dice, sul momento! E quello
> Al tristo amore ogni dover pospone,
> E grida: — Ah! donna pura a par di Dio,
> Io t'amo e disperato è l'amor mio!
>
> A tal cosa improvvisa, a quel desio
> Ch'arde negli occhi dell'amante amato,

Prova Francesca tale un tremolio
Che crede d'esalar l'estremo fiato, *ecc.*

Nella *Storia del Conte Ugolino* ci si ritrova qualche reminiscenza dantesca. I miseri rinchiusi nella *muda* sognano orribili cose:

Corvi, iene, orsi, lupi e più d'un cane
Pargli veder che ciaschedun li sbrane.

E più oltre si ha la scena straziante fra il padre e i figliuoli:

— Oh Dio! sclama Anselmuccio all'improvviso,
Padre che hai, che sì ci guardi in viso?

Di non piangergli in faccia avea deciso,
Perchè piangea mentre dormivan essi.
Quando la luce ha il tenebror diviso
E fansi al cuor del Conte i volti impressi,
Fra l'ira ed il dolor che ha in petto assiso
Le man si morde a chiari segni espressi:
Credenti i figli che per fame il faccia,
L'uno a' ginocchi e l'altro al sen l'abbraccia.

Ed esclama Uguccion: — Di noi ti piaccia
Saziarti... e Gaddo: — Sì sì, di noi due,
Pria che da te stesso ti disfaccia,
Mangia, padre, le membra che son tue!
Non è che al ciel, nè alla natura spiaccia
Se il corpo che da te dato ci fue
In tal calamità ce lo ritogli,
E noi da questo barbarismo sciogli.

Aggiungasi a questi due racconti la *Pia de' Tolomei, composta in ottava rima da Giuseppe Moroni detto il Niccheri*, illetterato, come si avverte nel frontispizio.

A voler discorrere di tutti i generi onde si compone la letteratura a un soldo ci sarebbe da dire per un pezzo. La biografia vi tiene largo e onorevole posto: voi trovate accanto alla *Vita e miracoli di Sant'Antonio* la *Vita di Vittorio Emanuele*, e la *Vita di Garibaldi* a riscontro di quella di *San Giovanni Boccadoro*. La politica si afferma con la *Dottrina dei Codini* e la *Dottrina di Garibaldi;* la morale s'insegna nella *Vita del Giocatore*, nel *Buon figliuolo*, nel *Cattivo figliuolo;* la scienza fa onorata mostra di sè nel *Giardino della scienza;* la satira si esercita nei numerosi *Contrasti*. Ma il genere più copioso è quello che raccoglie le storie dei ladri e degli assassini,

Qui troviamo il *Libro dei ladri*, la *Storia dei cinque ladri*, *Girolamo Luchini famoso ladro*, *Giuseppe Mastrilli*, *Lazzarino e la sua banda*, l'*Assassino Stoppa* e cento altri. In questa parte le novità non mancano; basterà citare: *Il processo Fadda*, *Giovanni Passannante*, *L'attentato all'Imperatore di Russia*.

Non è questa letteratura adunque in tutto estranea alla vita presente; ma il lettore si avvede di leggieri che quelle che noi chiamiamo idee moderne non vi penetrano se non in assai scarsa copia.

Arturo Graf (*Fanfulla della Domenica*, 6 nov. 1881).

PARTE TERZA

Da Bologna a Palermo:
Primordi della Scuola Poetica Siciliana.

È opinione universalmente accolta dagli storici della nostra letteratura e avvalorata dal giudizio dei critici i più autorevoli, che la lirica artistica italiana abbia avuto il suo nascimento in Sicilia alla corte di Federigo II.

Tranne i credenti nelle carte d'Arborèa, nessuno ha sollevato mai dubbi su di ciò, e tutto lo studio in questi ultimi tempi fu piuttosto inteso a trovare una spiegazione del fatto, invero stranissimo, pel quale questa poesia ci si presenta scritta non nel vernacolo proprio di quell'isola nel secolo XIII, ma in un idioma letterario, dove il toscano sembra già l'elemento predominante.

Non potendosi supporre che in Sicilia si fosse spontaneamente formato un linguaggio aulico con caratteri cotanto difformi dal dialetto del luogo, si preferì di credere che copisti toscani avessero profondamente alterato il testo di quelle antichissime composizioni, toscanizzandone la originaria forma siciliana; e questa congettura, che per lo stato della scienza era la più plausibile, ebbe strenui propugnatori segnatamente nel Bartoli, nel D'Ancona e nel D'Ovidio. [1]

---

[1] A. Bartoli, *I primi due secoli della Letteratura italiana* (nell'*Italia* del Vallardi), cap. IV; A. D'Ancona, *Il Contrasto di Cielo dal Camo* (negli

Ma era una congettura; e intanto l'esame più largo, più rigoroso e metodico dei fonti manoscritti; il confronto delle lezioni tratte da codici fra loro indipendenti; l'analisi più accurata del fonetismo e delle forme grammaticali portavano ad altre conclusioni il Gaspary e più ancora il compianto Caix.[1] Per essi fu dimostrato che non tutto potè esser siciliano nel testo primitivo di quelle poesie, e che nel testo presente l'elemento toscano sta in proporzioni minori di quanto erasi creduto dapprima. Inoltre vi fu riconosciuta la esistenza di elementi dialettali anche di altre provincie italiane, non escluse quelle del nord, e si venne così nuovamente ad ammettere una primitiva lingua poetica abbastanza differente dal parlar siciliano.

Per tanto il vecchio problema tornava a riaffacciarsi non meno insistente che per l'innanzi. In Sicilia, senza precedenti, poteva mai essersi formata una lingua poetica, un idioma letterario di tal natura? Un fatto sino ad ora non osservato abbastanza credo che potrà mettere sulla buona via per uscire da queste difficoltà, e qui ne sottopongo una prima notizia al giudizio degli studiosi.

Il fatto a cui accenno, emerge da un codice che, se già da lungo tempo è considerato qual fonte di molta autorità per la storia della nostra vecchia poesia, maggior considerazione otterrà ancora dopo che sia stato conosciuto meglio. Parlo del codice XLV-47 della Biblioteca Barberiniana. Gli estratti che ne pubblicò, benchè assai disordinatamente, l'Allacci nella sua raccolta dei *Poeti Antichi,*[2] e altri estratti che ne furono pubblicati prima e di poi,[3] bastarono a dare un'idea

---

Studi sulla Letteratura italiana dei primi secoli, Ancona, Morelli), cap. II; F. D'Ovidio, *Sul trattato de Vulgari Eloquentia di Dante Alighieri* (nei *Saggi critici,* Napoli, Morano).

[1] A. Gaspary, *Die sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts,* Berlin, Weidmann, 1878; N. Caix, *La formazione degl'idiomi letterari e specialmente dell'italiano* (nella *Nuova Antologia,* XXVII, 35-60, 288-309); e *Origini della lingua poetica italiana,* Firenze, Le Monnier, 1880.

[2] Napoli, Allecci, 1661.

[3] Da C. Cittadini con *La espositione del maestro Egidio Colonna romano sopra la Canzone d'amore di Guido Cavalcanti,* Siena, Marchetti, 1602; da F. Ubaldini, nella Tavola ai *Documenti d'Amore di M. Francesco Barberino,* Roma, Mascardi, 1640; da S. Pieralisi con una *Canzone di Dante,* Roma, Salviucci, 1853; da L. Del Prete con le *Rime di ser Pietro de' Faytinelli,* Bologna, Romagnoli, 1874; da A. Mussafia con la *Canzone* edita nella *Rivista di filologia romanza,* II, 65 e segg.; da C. Baudi di Vesme con le *Poesie italiane..... di Paolo Lanfranchi da Pistoia,* Cagliari, Timon, 1875; da G. Navone con le *Rime di Folgore da San Gemignano e di Cene della Chitarra,* Bologna, Romagnoli, 1880.

del buon materiale che vi era accolto. Ma i molti venetismi, che vi si erano infiltrati nella trascrizione delle poesie siciliane e delle toscane, furono forse la cagione che per un pezzo non vi si badasse più che tanto, mentre pur si attendeva a lavorare su di altri canzonieri; e ad eccezione del Del Prete e del Navone, i quali parlarono di questo codice incidentalmente,[1] nessuno, che io sappia, se ne occupò di proposito.[2] Eppure il Del Prete, segnalando in Niccolò De Rossi da Trevigi colui al quale egli attribuiva la compilazione ed in parte anche la scrittura di questa specie d'antologia, produceva un fatto che avrebbe davvero dovuto richiamarvi sopra un po' d'attenzione. Però che il De Rossi non fu uno dei soliti copisti di mestiere: ma fu un uomo assai colto, il quale, vissuto dalla fine del secolo XIII insino alla metà circa del secolo XIV, aveva anch'egli composto rime non delle infime; e, sia per il luogo dove passò alcuni anni agli studi, cioè in Bologna; sia per le persone che ebbero relazione letteraria con lui, fra le quali va specialmente ricordato Cino da Pistoia, egli dava a questa sua raccolta tale una autorità quale non si potè finora riconoscere in nessun altro canzoniere cotanto antico. Disgraziatamente, il Del Prete non curò o non ebbe modo di dimostrare abbastanza la legittimità della sua attribuzione, ed io stesso altra volta sollevai su di essa qualche dubbio.[3] E, d'altra parte, chi fosse stato il De Rossi non si pensava; perchè la storia letteraria ne tacque sempre, e le notizie e i documenti intorno a lui giacciono quasi sepolti in un'opera che non va troppo per le mani degli studiosi.[4] Così il codice Barberiniano XLV-47 seguitò a restare da parte, e fu soltanto un caso quello che un giorno spinse me a riprendere in esame il giudizio del Del Prete.

---

[1] Vedi Del Prete e Navone nelle prefaz. delle opere già citate.

[2] Se la morte non avesse tanto presto rapito agli studi quell'infelicissimo giovane che fu Enrico Molteni, il Codice Barberiniano sarebbe già a stampa da un pezzo. Vari anni addietro io avevo cominciato a copiarlo per darne un' edizione diplomatica completa; il Molteni, allora mio scolare, mi propose di continuare più che io non potessi speditamente quella copia per pubblicarla insieme, come si stava facendo del Codice Chigiano L, VIII, 305; e difatti la portò a termine in brevissimo tempo. Disgraziatamente la persona che rimase in possesso della copia, preferì di lasciarla inedita, e ormai chi sa quanto si dovrà aspettare prima che un' altra copia sia pronta.

[3] Nella *Rivista di filologia romanza*, II, 119.

[4] La *Storia della Marca Trivigiana e Veronese* di G. B. Verci.

Quest'esame, del quale presto renderò conto altrove, mi portò a verificare che il Del Prete aveva avuto pienamente ragione, attribuendo a messer Niccolò De Rossi il codice in discorso; da quel momento non tralasciai di ristudiare il prezioso volume quanto meglio potei.

Una Storia latina della guerra di Troia, diversa da quella di Guido delle Colonne; la nota Epistola, pure latina, del pseudo Aristotile ad Alessandro Magno; una lettera in antico francese d'Isotta a Tristano presa dal romanzo della Tavola Rotonda; una canzone provenzale del trovadore Montanhagol formano in certa guisa la cornice entro la quale il De Rossi inquadrò il suo bel florilegio. Bizzarra cornice, non è vero? ma quanto bene essa ci richiama alla mente gli elementi principali onde si compose la nostra più antica poesia artistica, l'elemento latino-scolastico e l'elemento franco-provenzale! I rimatori che in questa raccolta fanno compagnia al De Rossi, sono Siciliani, Napolitani, Umbri, Toscani, Bolognesi, Veneti; vanno dalla prima metà del secolo XIII a tutta la prima metà del XIV, e parecchi di essi o delle loro poesie non s'incontrano in verun altro manoscritto. Siffatta dovizia di *unici*, onde questo codice potrebbe essere assomigliato soltanto al Vat. 3793, si spiega abbastanza per le condizioni singolarmente favorevoli in cui dovette essersi trovato il raccoglitore, all'Università di Bologna nella seconda decade del secolo XIV, in mezzo a maestri e a numerosi compagni cultori come lui dell'arte di rimare, e in una scuola ove da oltre un secolo lo studio delle belle lettere vigoreggiava non meno della giurisprudenza. Ma di ciò, ripeto, parlerò più estesamente altrove; qui, fermandomi sopra uno di quegli *unici*, torno al fatto di cui avevo cominciato a dire.

Esso adunque consiste in una specie di corrispondenza in sonetti, una *tenzone*, come dicevasi allora, gli autori della quale sono: un toscano, Jacopo Mostacci da Pisa; un napolitano, Pier Della Vigna da Capua; e un siciliano, il notaio Giacomo da Lentino.[1]

---

[1] Questa tenzone non è inedita; l'aveva già pubblicata nella sua raccolta dei *Poeti Antichi* l'Allacci, ma separandone i sonetti onde si compone, e stampando alla pag. 398 il 3º sonetto, che è la seconda risposta; alla pag. 399 il 1º sonetto, che è la proposta; e finalmente alla pag. 503 il 2º sonetto, che è la prima risposta. Un guazzabuglio

A chi tuttora segue le cronologie poetiche del buon Crescimbeni farà per avventura meraviglia il trovare insieme questi tre rimatori, due dei quali, il Mostacci e il notaio da Lentino, furono dal Crescimbeni giudicati, benchè senza alcun fondamento, posteriori di parecchi anni a Pier della Vigna.[1] Ma, seppure non avessimo la testimonianza del codice Barberiniano, la cronologia del Crescimbeni in questo caso non potrebbe essere accettata. Infatti, quei criteri che, in mancanza di prove dirette, possono, anzi debbono esser di guida in una ricerca come questa, stanno tutti in favore della contemporaneità dei tre rimatori. Non sarà inutile che io ne faccia qui una breve esposizione.

Cominciando dal Mostacci, giova prima d'altro ricordare che egli fu pisano[2] e che i rimatori pisani fioriti da Guittone a Dante si distinsero tutti come imitatori fra i più fanatici delle stramberie guittoniane. Le composizioni di Galletto, di Lunardo del Guallacca, di Pannuccio del Bagno, di Bacciarone, di Natuccio Cinquina, di Pucciandone Martelli, di Terramagnino,

più grosso con tanta poca materia non si poteva fare. Nel Codice i tre sonetti che formano la tenzone, stanno disposti tutti di seguito nella pag. 145 così:

1º (Allacci, pag. 399): JACOPO MOSTAZZO: Solicitando un poco meo savere;

2º (Allacci, pag. 503): PETRO DA LA VIGNA, *risp.:* Però ch'amore no se po vedere;

3º (Allacci, pag. 398): NOTAR JACOPO DA LENTINO, *risp.:* Amor è un desio che ven dal core.

Il Gaspary, con quella sagacia che tanto lo distingue, primo indovinò sulla stampa allacciana la relazione che corre fra il 2º sonetto ed il 1º. Parlando del sonetto di Jacopo Mostacci, a pag. 70 del suo bel libro, diceva: "Pare che a questo sonetto serva quasi di risposta quello attribuito a Pier delle Vigne: *Però ch'amore*, ecc." Se il Gaspary avesse veduto il Codice, non avrebbe potuto dire più giusto.

[1] CRESCIMBENI, *Comentari all'istoria della volgar poesia,* Venezia, 1730, t. III, pag. 43 e 108.

[2] È detto "da Pisa" nel Cod. Palat. 418, il quale, come osservò già il Caix, *Origini,* pag. 17, è una raccolta che si "collega colle tradizioni della scuola pisana e lucchese." Il Cod. chig. G, VI, 177, che contiene varie copie, fatte nel sec. XVII, di documenti toscani, dando una lista degli antichi podestà fiorentini, alla c. 120 r., registra un "D. Joannes Bostacci." il quale sarebbe stato podestà di Firenze nell'anno 1229. Non voglio correre, ma noto il fatto: perchè non è impossibile che *Joannes* sia stato erroneo scioglimento della sigla *J. (Jacobus)*, e perchè *Bostacci* invece di *Mostacci* potrebbe essere nient'altro che una variante fonetica prodotta dal facilissimo scambio delle due labiali, come potrebbe anch'essere stato un abbaglio del copista. Nella scrittura del sec. XIII e XIV la *m* maiuscola a tipo onciale prende non di rado tal forma, per soverchio abbassamento della seconda delle due curve onde si compone, che assai facilmente un copista del seicento o del settecento poteva scambiarla con un *B*.

di Lotto, di Nocco di Cenni e di Geri Giannini stanno là tutte a provarlo.[1] Ma nel Mostacci nulla che minimamente accenni a quella maniera, nemmeno nella struttura delle canzoni che sono appieno conformi, anche per l'assenza del *comiato*, alle canzoni preguittoniane.[2] Sotto questo riguardo dunque il Mostacci non potrebbe esser classificato se non fra i rimatori anteriori a Guittone, fra quelli cioè che fiorirono nella prima metà del secolo XIII.

A conferma di questa classificazione altri argomenti ora ci porgono i canzonieri, dove le poesie del Mostacci scomparvero assai presto e, anche prima delle poesie, ne scomparve il nome. È questo un fatto che si verifica per tutti i rimatori più antichi, e la ragione n'è abbastanza evidente. Quanto più l'arte progrediva e più cresceva il numero dei rimatori novelli ai quali si voleva dar posto nel'a compilazione di un nuovo canzoniere, e tanto meno in quel canzoniere restava di spazio pei rimatori già vecchi. Così questi erano spietatamente decimati, e si cominciava dal metter fuori i men famosi, poi si riduceva il numero delle poesie anche di quei pochi che non erano stati colpiti dall'ostracismo, finalmente il nome stesso dell'autore faceva naufragio e le rime che se n'erano salvate, restavano senza nome o passavano ad arricchire il patrimonio poetico di un altro più fortunato.[3] Per tal modo ve-

---

[1] Le rime di tutti costoro possono vedersi nei *Poeti del primo secolo della lingua italiana*, Firenze, 1816. Sulla età di alcuni di essi abbiamo testimonianze nel *Breve vetus seu Cronica Antianorum Civitatis Pisarum* (in *Archivio storico italiano*, t. VI, par. II), come di Pucciandone Martelli, che vi è registrato degli anziani nel 1289, e di Natuccio (Benenatus) Cinquina, che pure fu anziano nel 1299. Della età di altri abbiamo riprove per le loro corrispondenze con rimatori meglio conosciuti. Il non trovar poi in quel *Breve* registrato il Mostacci, è un altro indizio della antichità di lui. Se egli fosse vissuto nella seconda metà del secolo XIII, facilmente lo avremmo visto fra gli anziani di Pisa, tanto più che apparteneva ad una classe non volgare, come apparisce pel titolo di *messere*, che concordemente gli attribuiscono il Cod. Vat. 3793 e il Palat. 418.

[2] La stessa osservazione si applica alle rime di messer Tiberto Galliziani, di Ciolo della Barba e di Betto Mettefuoco, tutti pisani anch'essi e che presentano gli stessi segni di antichità che rileviamo nel Mostacci.

[3] A meglio persuadersi di ciò si confrontino, per es., il Cod. Vat. 3793 e il Laurenziano-Rediano 9 nella parte per la quale, siccome fu già dimostrato dal Caix (*Origini*, pag. 24), questi due canzonieri ebbero la medesima fonte; cioè, il Vat. dal n. I al LXII, e il Laur.-Red. dal n. 109 al 125. Quest'ultimo Codice, compilato più tardi che l'altro, di 62 poesie che erano nell'esemplare e che l'altro conservò, ne scelse soltanto 17, e in tale scelta soppresse addirittura i nomi e quanto insieme vi si trovava del Re Giovanni,

diamo il nome del Mostacci conservato appena in tre dei manoscritti più antichi (il Vat. 3793, il Palat. 418 e il Barber. XLV-47), mentre altri tre manoscritti (il Laurenz. Red. 9, il Chig. L. VIII-305 e il Chig. L. IV-131) conservarono bensì qualche poesia di lui, ma anonima o confusa fra le poesie di Ruggeri d'Amici o di Pier della Vigna o di Jacopo da Lentino o di Rainieri di Palermo, e questo rimatore andò fra i primi perduto nella tradizione.

Il fatto stesso poi della confusione seguita fra le poesie di lui e quelle di altri antichissimi, è anch'esso un segno di pari antichità nel Mostacci; perchè simili confusioni nei migliori canzonieri si verificano soltanto fra contemporanei. Ma non credo necessario d'insistere con altre osservazioni sopra cosa ormai abbastanza chiarita, e vengo più tosto al notaio da Lentino.

Anche costui ebbe a patire molta iattura dai compilatori dei canzonieri, e le sue rime, conservate in abbondanza soltanto nell'antichissimo Vat. 3793, negli altri codici andarono in parte soppresse in parte confuse fra le rime dei contemporanei. Laonde, gli stessi argomenti che valgono per il Mostacci, si potrebbero qui addurre di nuovo per il Lentinese, se in favore di lui non ne soccorressero anche altri, siccome questi: 1° che l'unica allusione storica e sincrona che s'incontra nei suoi versi, è riferita al 1238;[1] 2° che un rimatore fiorentino, il quale scriveva nella sesta o nella settima decade del secolo XIII, parla di lui come di persona già morta da un pezzo;[2] 3° che Dante, là dove

---

di Ruggieri D'Amici, di Odo delle Colonne, di Arrigo Testa, di Jacopo D'Aquino, di Paganino da Serazano e di tre anonimi, tutti dei più antichi; intanto che di Jacopo da Lentino, di Rinaldo D'Aquino, di Jacopo Mostacci, di Federigo II, di Guido delle Colonne, di Giacomo Pugliese e di Pier della Vigna conservava in complesso appena 14 poesie sulle 45 che nè aveva conservate l'altro. Qual diverso trattamento per questi vecchi al paragone di Guittone e dei seguaci di lui che questo canzoniere raccolse nella serie la più completa! Ma altrettanto vediamo poi accadere a Guittone e alla sua scuola appena giungiamo ai canzonieri compilati quando cominciava a dominare la corrente del "dolce stil nuovo." Così via via si vedono nei canzonieri i diversi strati della nostra vecchia poesia sovrapporsi gli uni agli altri comprimendo sempre più quelli che rimangono più in basso; e allorchè per un rimatore mancano affatto dati storici o cronologici, osservazioni analoghe a queste, massime se non iscompagnate da altri indizi, pur dànno un qualche sussidio per iscandagliarne l'età.

[1] Vedi Gaspary, *Die sicilianische Dichterschule*, pag. 14.

[2] Questo rimatore fu Chiaro Davanzati, secondo il Cod. Vat. 3793, o Maestro Francesco, secondo il Cod. Vat. 3214. Nel sonetto che egli scrisse contro Bonagiunta da Lucca, accusandolo di far

nella sua *Commedia* fa enumerare da Bonagiunta, evidentemente con ordine cronologico, i capiscuola che lo precedettero, ricorda per primo il notaio e soltanto dopo menziona Guittone. [1]

Pertanto, come dicevo, seppure non avessimo la testimonianza del cod. Barberiniano, tutti gl'indizi che si raccolgono altronde, dovrebbero già averci portati a considerare il Mostacci e il notaio da Lentino quali contemporanei di Pier della Vigna.

Ciò posto, dove e quando si saranno incontrati costoro? dove si sarà formata quella loro relazione letteraria per la quale li vediamo a tenzonare insieme sopra un argomento tanto caro alla società colta di quel tempo, sopra la natura d'amore? — A Palermo, risponderà subito qualcuno, alla corte di Federigo; si può dubitarne? — Ma, soggiungerei io, quando? quando Pier della Vigna occupava già l'alto ufficio di segretario imperiale? E si è mai pensato a quel che fu la vita di Messer Pietro durante tutto quel tempestosissimo periodo che egli passò alla corte sveva e che poi chiuse disperatamente col suicidio? Si ha un bel fantasticare intorno alle feste e ai passatempi di quella corte; ma altra era la vita dell'imperatore, altra quella del suo gran cancelliere; e che costui, gittatosi con tutto lo slancio d'un uomo di genio nel mare magno della politica a governare la gran nave dell'impero, pur trovasse, in quegli anni, dei momenti cotanto arcadici da scrivere agli amici dei sonetti sulla natura d'amore, è tal cosa che non si giunge facilmente a supporla. Prima di credere ciò, che è sì poco verosimile, bisognerebbe almeno averne qualche indizio, e finchè di tali indizi non ci sarà ombra, ragion vuole che il periodo dell'attività poetica di lui sia riportato ad altro tempo e si risalga a quegli anni nei quali Pier della Vigna, con la mente non ancora invasa dai pensieri e dalle cure di Stato e con l'animo giovanile tutto intento agli studi più cari, dimorava non già a Palermo ma a Bologna. Ciò seguì tra il 1210 e il 1220, [2]

sue le cose del Lentinese, gli diceva in tono ironico: *Se fosse vivo Jacomin notaro!.....* Vedasi il testo dell'intero sonetto nella *Rivista di filologia romanza*, 1, 87.

[1] *Purg.* XXIV, 56.

[2] I migliori lavori da consultarsi intorno a Pier della Vigna sono, com'è noto, quello del De Blasiis, *Della vita e delle opere di Pietro della Vigna*, Napoli, 1861; e quello dello Huillard-Bréholles, *Vie et correspondence de Pierre de la Vigne*, Paris, 1865.

e là sì che possiam bene immaginarci anche lui studente insieme e poeta!

Bologna allora era tal centro che assai più facilmente che altrove vi si poterono incontrare e conoscere tre persone come queste di cui parliamo, native di luoghi tanto distanti fra loro. Che se là, per istudiar giurisprudenza, andò da Capua Pier della Vigna, in quale altro luogo mai si potrebbe pensare che fosse andato a studiar giurisprudenza Giacomo da Lentino? Quale scuola, massime nelle discipline legali, c'era prima del 1224 più famosa di quella di Bologna e più vicina ad uno che veniva dall'Italia meridionale? Tanti meridionali affluivano in quegli anni a Bologna come studenti, che vi si erano aggruppati e distinti per nazioni, ossia per collegi, di Siciliani, di Calabresi e di Pugliesi, di Napolitani e di Abruzzesi.[1] E Giacomo nei suoi versi allude alla patria lontana,[2] e più tardi troviamo un discendente di lui domiciliato nelle vicinanze di Pisa.[3] Dunque, secondo ogni probabilità, non

---

1 Vedi De Blasiis, Op. cit., pag. 34.

2 Vedi la canzone che comincia *Troppo son dimorato In lontano paese* (Cod. Vat. 3793, n. IX). Il Gaspary inclina a togliere valore a cotesta espressione credendola imitata da una canzone di Perdigon *(Die sicil. Dichterschule*, pag. 34); ma, senza dire che le relazioni fra quelle due poesie messe a confronto dal Gaspary sono ben altro che evidenti, resta sempre che, anche imitata, una espressione come questa potè esser vera. Nè è lecito, mi pare, metter sul conto di un poeta una bugia (benchè i poeti ne dicano spesso), sol perchè egli fu imitatore. Del resto, si noti che non è questo il solo passo dove Giacomo accenni alla sua assenza dal paese nativo. Quando egli, per esempio, chiude un' altra canzone (n. II del Vat. 3793) dandosi a conoscere per il *Notaro ch' è nato da Lentino*, non adopra certamente una perifrasi naturale in chi, stando a casa sua, parla con l' amante compaesana; e molto meno da Lentino o da qualunque altra parte della Sicilia, ma solo dal continente avrebbe Giacomo potuto dire che Siracusa sta "oltre mare" come fa nella canzone VI al v. 36.

3 Ciò apparisce da una pergamena proveniente dall'Opera del Duomo di Pisa ora passata nel R. Archivio di Stato della stessa città. In questo documento è detto che "Pierus Guidi, civis pisanus interrogatus a Francisco de Lentino, filio condam Jacobi De Lentino burgensis Castelli Castri, confessus est se accepisse ab eo Francisco libras tredecim et soldos decem et novem denariorum aquilinorum minutorum..... quas et quos..... dicebat se mutuasse suprascripto Francisco de Lentino pro faciendis expensis ei necessariis in Studio in Neapoli." Era questo Francesco un figlio del nostro rimatore? Il documento in discorso mi fa credere che qui si abbia a fare, piuttosto che con un figlio, con un nipote di lui. Il Jacobus de Lentino padre di Francesco, non ha il titolo di notaio mentre l'aveva il nostro; inoltre egli è detto "burgensis Castelli Castri" mentre il nostro si diceva da sè stesso "nato da Lentino." Si tratterebbe dunque di due diversi Giacomi da Lentino, il primo dei quali sarebbe stato chiamato così perchè nativo di quella città, laddove il secondo, figlio probabilmente del notaio e denominato come il padre, avrebbe seguitato a portare il "da Lentino"

solamente egli fu a studiare in Bologna, ma fors'anche finì coll'abbandonare per sempre la Sicilia e prendere stanza presso Pisa, d'onde era messer Jacopo Mostacci che abbiamo visto in relazione letteraria con lui.[1]

Laonde Bologna ci si presenterebbe, prima ancora di Palermo, siccome il centro di una società poetica, che certamente non potè esser limitata a quei rimatori soltanto che abbiamo ricordati finora. In Bologna fiorì nel primo ventennio del secolo XIII Rambertino Buvalelli, di cui ci sono rimaste varie canzoni in provenzale.[2] Allora dovette fiorir colà come rimatore anche messer Ottaviano degli Ubaldini, che fu poi il famoso cardinale e che nel 1226 era di già canonico e procuratore della Chiesa bolognese.[3] E chi sa quanti altri

---

come patronimico, mentre era pur nato a Castel Castro. Le date del documento mi confermano in queste deduzioni. L'atto di quietanza fu rogato in Castel Castro il 27 aprile 1308, mentre il mutuo per far le spese allo Studio di Napoli, era stato fatto soltanto pochi mesi prima, cioè il 15 ottobre del 1307. Se dunque Francesco nel 1307 era allo Studio di Napoli, egli doveva essere in e à ancora giovanile, in un'età quale poteva bensì convenire in un nipote, ma non davvero in un figlio del rimatore siciliano. Di questo interessante documento mi fu data notizia da E. Molteni, ma debbo alle premure e alla cortesia del professore C. Lupi il ritrovamento e una copia della pergamena.

[1] Un accenno locale con evidenti segni di simpatia per Pisa si vede nella canzone di Giacomo che è la VII del Cod. Vat. 3793. Rimproverando la sua donna, egli le dice: Vedo bene che voi siete senza giudizio come la orgogliosa Firenze; prendete piuttosto esempio da Pisa che ha molta saggezza e che fugge gl'intendimenti dei superbi! — Tutto ciò detto a una dama di Pisa s'intende molto bene; ma se si volesse supporlo diretto a una siciliana, non diventa una goffaggine di prim'ordine? Che ci avrebbe capito essa? Idee e similitudini come queste, che includono sentimenti municipali e toscani abbastanza vivi (dal momento che penetrano perfino nel linguaggio amoroso), non si concepiscono fra due siciliani in Sicilia.

[2] Vedi la diligente monografia che ne scrisse il Casini, *La vita e le opere di Rambertino Buvalelli*, Bologna, Garagnani e Fava, 1880 (estratto dal *Propugnatore* dello stesso anno).

[3] Il Nannucci, *Manuale*, I, 352, dice che fiorì "verso il 1260"; ma senza dubbio prese abbaglio. Se nel 1226 era già "Canonicus et procurator Ecclesiae Bononiensis" (Sarti, *De claris Archigymnasii Bononiensis professoribus*, Bononiae, 1769, t. I, par. II, pag. 43); se dal 1240 al 1244 fu vescovo pure di Bologna (Gams, *Series Episcoporum*, sotto Bologna); se, fatto cardinale nel 1245, nel 1272 era già morto, come si può far credere che scrivesse sonetti d'amore soltanto "verso il 1260", quando cioè egli doveva avere appunto una sessantina di anni e forse più? Io non esito a riportar la sua fioritura negli anni che precedettero il 1226, e piuttosto desidererei di esser più sicuro intorno al sonetto che ne dà il Nannucci nel luogo cit. e che aveva pubblicato prima il Crescimbeni (*Comentari*, III, 75), citando quale fonte un Codice Strozziano. È un fatto che il Codice Magliabechiano-Strozziano II, II, 40 dà quel sonetto sotto il nome di Niccolò Tinucci (vedi Bartoli, *I Mss. italiani della Nazionale di Firenze* I, 356); ci sarà dunque un altro codice più autorevole che lo assegni all'Ubaldini?

si potrebbero qui ricordare, se conoscessimo gli autori di tutte quelle poesie che furono trovate anonime per entro ai memoriali de' notai bolognesi del secolo XIII e del XIV [1] e in un volume della *Margarita Decretalium;* [2] e se pei primi anni del XIII secolo possedessimo degli studenti bolognesi un elenco non dissimile da quello che compilò il Sarti per la seconda metà del secolo stesso. Nè poteva essere altrimenti, seppur ripensiamo che Bologna in quel tempo accoglieva il fiore della gioventù non solamente italiana ma europea; che le lettere vi erano insegnate da due maestri fra i più rinomati dell'epoca, i fiorentini Bene e Boncompagno; e che i trovadori provenzali là dovean capitare di continuo, non fosse che di passaggio, per recarsi in Toscana; sia che provenissero dalla vicina Ferrara, sede degli Estensi, sia dalla Marca Trivigiana o dalla Lombardia. E i trovadori non frequentavano soltanto le aule dei grandi e le brigate cavalleresche; molti di essi avevano già appartenuto alla classe degli studenti, ed è naturale che in mezzo a una scolaresca come la bolognese si fermassero volentieri, non solo perchè vi ritrovavano molti compaesani, [3] ma, e più ancora, perchè la loro lirica tutta spirito e sottigliezze doveva piacere al gusto colto e raffinato degli studenti non meno di quel che piaceva al popolo di quella città l'epica rozza dei *Cantores francigenarum.* [4]

---

[1] Pubblicate ed egregiamente illustrate dal CARDUCCI negli *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie dell'Emilia,* Ser. II, vol. II, e anche a parte col titolo: *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei Memoriali dell'Archivio notarile di Bologna;* Imola, Galeati, 1876.

[2] *Cinque sonetti inediti tratti da un Codice della Palatina di Vienna* da A. MUSSAFIA (nei *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften,* volume LXXVI, pag. 379 e segg., e anche a parte).

[3] Ma prese abbaglio il Casini quando (nel *Giornale storico della Letteratura italiana,* I, 22) ricordò come studente all'Università di Bologna il trovadore Ugo di Mataplana sulla fede del SARTI (Op. cit., II, 236). Ugo il trovadore morì in battaglia sotto Tolosa nel 1213, e quello ricordato dal Sarti era studente a Bologna nel 1270. Si tratta dunque di due persone diverse, benchè omonime e della stessa famiglia, come apparisce dalle notizie sulla genealogia dei Mataplana date dal MILA Y FONTANALS (nei *Trovadores en España,* pag. 317, nota). Questo secondo fu, non cavaliere, ma canonico, quale appunto era designato già nell'elenco del Sarti (" D. Hugo de Mataplana Can. Urgellensis ") e fu vescovo di Saragozza dal 1289 al 1296, anno in cui morì (V. GAMS, *Series Episcopor.,* pag. 20).

[4] Vedi nel *Giornale* sopra citato (I, 1 e segg.) la memoria ove il CASINI, riassumendo del resto il Tiraboschi, tratteggia un quadro della *coltura bolognese nei secoli XII e XIII.* E quel quadro avrebbe potuto essere anche più pieno, se il Casini avesse tenuto conto non solo di quel che insegnavano i maestri nelle scuole di rettorica, ma an-

Fra i trovadori provenzali che verso il 1215 erano alla corte di Ferrara, il che dunque vuol dire in certo modo anche a Bologna, meritano particolare ricordo Aimeric de Peguilhan e Peire Raimon de Tolosa. Amerigo fece in Italia una dimora assai lunga, e le tracce della sua influenza sui nostri lirici più antichi sono considerevoli. Il Casini già rilevò che le poesie del Buvalelli furono in gran parte imitate su quelle di Amerigo, [1] e non pochi riscontri d'idee e di concetti si potrebbero altresì citare fra le poesie di Amerigo e quelle di Pier della Vigna nonchè dei suoi compagni. Ma per Peire Raimon c'è anche di più: costui fu non solamente imitato, fu addirittura tradotto, e il traduttore, coincidenza notevolissima, fu messer Jacopo Mostacci! [2] Mentre in Sicilia, dopo tanto frugare, non si riuscì a scoprire un sol vestigio certo d'influenza di-

---

cora di quel che scrivevano gli studenti specialmente fuor delle scuole. Giacchè produzione di studenti fu certo la maggior parte di quella poesia ritmica profana, amatoria bacchica e giocosa, che circolò tanto largamente nel medioevo e che comunemente si suol chiamare *goliardica*. È vero che all'Italia si nega la partecipazione in quella letteratura; ma quanto è fondata tale esclusione? In una scolaresca come la bolognese, dove il numero degli studenti stranieri era anche maggiore di quello degl'Italiani, si può credere che non circolassero, almeno importate di fuori, molte di quelle poesie? E se vi circolarono (come non potè non essere), soltanto gl'Italiani si astennero dal comporne? Ed è poi vero che nessuna se ne conosce composta da Italiani? E la poesia di Pier della Vigna contro i Prelati? e la canzone di Morandino da Padova? e il poemetto de Phillide et Flora? Il vero, se non m'inganno, è che fu fatto un grosso garbuglio tra goliardi e scolari; che fu attribuito specialmente ai goliardi ciò che apparteneva in genere a tutta la classe scolastica; e che, non trovando goliardi in Italia, si finì con escludere dall'Italia anche la letteratura che ad essi era stata attribuita. Ma se si ripensi che saggi di quella poesia, che voglion chiamare goliardica, si trovano molto prima dei goliardi (basti ricordare la *Invitatio ad amicam);* e che prima delle Università, di cui i goliardi sarebbero stati figli, l'Italia, e quasi soltanto l'Italia, ebbe scuole laiche di grammatica ossia di belle lettere, sorge spontaneo il dubbio intorno alle affermazioni dommatiche che distribuirono all'Europa i goliardi, e vien da domandare se in queste scuole laiche dell'Italia, uniche per un certo tempo in Europa, non avrà germinato, prima ancora che altrove, la così detta poesia goliardica, la quale per altro si dovrebbe chiamare semplicemente scolastica. Se così fosse, la poesia volgare e la poesia provenzale in Bologna avrebbero avuto un precedente che spiegherebbe anche meglio colà la loro fioritura.

[1] Memoria citata, pag. 25.

[2] Primo, se non erro, fu il GASPARY *(Sicil. Dichtersch.,* pag. 26) a mettere in chiaro che la canzone di Jacopo Mostacci *Umile core fino e amoroso,* XLV del Cod. Vat. 3793, non è che un volgarizzamento della canzone provenzale *Longa sazon ai estat vas amor* (la quale malgrado singolari divergenze di alcuni mss., per il consenso dei canzonieri più autorevoli va restituita a Peire Raimon). Un altro volgarizzamento, parziale sì ma pure evidentissimo, del Mostacci da Peire

retta dei trovadori di Provenza;[1] a Bologna quei vestigi si fanno sempre più evidenti e luminosi quanto più vi fissiamo sopra l'occhio e li cimentiamo alla stregua della critica.

E qui poi c'è da fare un'altra osservazione. Checchè si dica, la poesia dei Provenzali è insufficiente a spiegar tutto nella nostra lirica primitiva. Se non vogliamo adagiarci in una opinione accettata sì universalmente, ma non abbastanza ponderata, dovremo riconoscere che, posta anche da parte ogni questione sulla forma, ove c'è da dir non poco, resta pur sempre nel fondo della nostra poesia d'arte qualcosa che i Provenzali non poterono averci data, perchè non l'ebbero, e che a Palermo non si saprebbe proprio immaginare dove i poeti di corte potessero mai averla attinta. Intendo parlare dell'elemento filosofico. I Provenzali svolsero ciò che potremmo chiamare la fisiologia o la patologia dell'amore, e tanto la svolsero che per quella parte i nostri niente più trovarono a dir di nuovo; ma i Provenzali non assorsero anche alla questione filosofica dell'amore, essi non posero o almeno non trattarono sul serio il problema della natura di esso, come fecero gl'Italiani, ed è questa una differenza che, dal Guinicelli in poi, fu già rilevata qual nota caratteristica dell'arte nostra che si emancipava. Senonchè il Guinicelli, e qui sta il nodo, non fu proprio il primo a fare il bell'innesto; e se rileggiamo la tenzone onde mosse questo ragionamento, l'elemento filosofico ve lo troveremo di già, così nella proposta del Mostacci come nelle risposte di Pier della Vigna e del notaio da Len-

---

Raimon si ha nella canz. *A pena pare ch'io saccia cantare,* XLIV del Vat. 3793 (Vedi Gaspary, Op. cit., pag. 75). Detta canzone era stata dal Valeriani attribuita a Guittone d'Arezzo, ma per errore, avendola egli trovata nel Cod. Palat. 418, anonima dopo una canzone di Guittone. Pel Cod. Vat. 3793 va restituita al Mostacci.

[1] In Sicilia non un canzoniere, non un solo frammento di canzoniere, non un altro documento qualunque che direttamente o indirettamente si riferisca a poesie provenzali, nulla infine nelle vite e nelle opere dei trovadori medesimi che ci attesti per un solo momento la loro presenza nell' isola. Il Diez *(Poesie der Troubadours* (pag. 61) osservò che di due trovadori soli, Folquet de Romans ed Elia Cairel, si sa che vissero qualche tempo alla Corte di Federigo. Ma giustamente notò il Gaspary (Op. cit., pag. 6, n. 3) che l' essere stato alla Corte di Federigo non implica di necessità essere stato anche a Palermo, sapendosi bene che l' imperatore abbastanza spesso si trattenne con la sua Corte nell' Italia superiore. E che ciò s' abbia da dire appunto per Folquet de Romans e per Elia Cairel apparirà tosto che si siano meglio esaminate le biografie e le canzoni loro.

tino. Non v'ha dubbio: in quella tenzone l'amore già è argomento non più di sfogo o di conversazione aulica, ma di meditazione filosofica. Vi si pone addirittura il problema della sua essenza, e di tal problema si discute non colla donna amata, ma tra uomini, gravemente, come di una delle questioni più serie e più astruse del momento. Leggendo quei sonetti, essi fanno l'impressione proprio di una disputa scolastica, di una di quelle dispute che dovevano essere tanto frequenti allora fra nominalisti e realisti, fra neoplatonici e aristotelici; e una disputa simile, mentre la si comprende bene a Bologna in mezzo a una società di dottori e di studenti, in un ambiente dove stava per formarsi Guido Guinicelli, non la si potrebbe invece spiegar più a Palermo, dove le scuole filosofiche non erano sorte ancora e gli uomini di corte pensavano a ben altro che a madonna filosofia.[1]

Che se tutti i fatti esaminati fin qui ci portarono a fil di logica a localizzare fuor di Palermo e propriamente in Bologna gl'incunaboli della nostra lirica artistica, vieppiù ci sentiremo saldi in queste conclusioni, riguardando la questione dal lato della lingua. Imperocchè quella primitiva lingua poetica che ha dato tanto da fare per ispiegarne la genesi in Sicilia, cessa di essere un problema e diventa nè più nè meno che una conseguenza legittima, anzi necessaria, tosto che ci saremo riportati a Bologna e a quello stato di cose che là abbiamo trovato. Già in Bologna, vicino alla Toscana e alle provincie Venete, assai di buon'ora le persone un po' colte avevano cominciato a temperare le asprezze del vernacolo nativo. Dante medesimo ce

---

1 Una tenzone simile intorno all'amore, nella quale il Notaio da Lentino ci apparisce in relazione con un altro rimatore, l'Abate di Tivoli, è quella che si trova nel Cod. Vat. 3793, c. 111 (secondo la tavola del Grion, numeri 326-330) e che nel Chig. L, VIII, 305 andò sparpagliata sotto i numeri 343. 519, 344, 345, perdendo anche i nomi degli autori e l'ultima stanza o sonetto. Nel Vat. 3793, dopo il n. 330, troviamo una terza tenzone sull'amore, e questa anonima, composta di due sonetti, la quale per la maniera in nulla differisce dalle altre due tenzoni finora ricordate e che perciò dev'essere anch'essa antichissima. (Nella tavola del Grion, *Romanische Studien* I, 61 e segg., ne manca l'indicazione dei capoversi, che sono: [330 a] *Non trovo chi mi dica che sia amore*; [330 b] *Io non lo dico a voi sententiando*). E altre indicazioni potrebbero qui trovar luogo, ma le note son già troppe. Bensì non posso tralasciare una osservazione che, meglio appurata, diventerebbe un altro criterio per distinzioni cronologiche in questo genere di componimenti. In tutte e tre queste tenzoni non si trova per anco la rima della *risposta* vincolata a quella della *proposta*, il che più tardi diventò regola generale.

ne fa testimonianza quando, dopo aver biasimato tutti i dialetti italiani, afferma *quod non male opinantur qui Bononienses asserunt pulchriori locutione loquentes.*[1] Non era quella *pulchrior locutio* proprio il volgar aulico vagheggiato da Dante nelle canzoni del Guinicelli e di Onesto; ma tuttavia era al parer suo qualcosa che stava già al di sopra degli altri parlari municipali d'Italia, e del quale fra i Bolognesi stessi non tutti potevano vantarsi, poichè diversamente, secondo Dante, parlavano *Bononienses Burgi S. Felicis et Bononienses Stratae Majoris.*[2] In piena armonia con le parole di Dante stanno le più antiche scritture bolognesi che conosciamo, siccome il Serventese dei Geremei e Lambertazzi,[3] la Regola dei Servi di Maria,[4] il Poemetto di Paganino Bonafè,[5] gli estratti dall'Archivio criminale di Bologna,[6] la Cronaca di Pietro Villola,[7] le lettere private e i bandi e le gride messe in luce dal Casini.[8] In tutte quelle scritture, dove non è a pensare di alterazioni per opera di copisti toscani, il dialetto di Bologna ben si sorprende qua e là, ma non si manifesta mai appieno, e una certa elaborazione artistica, quando minore, quando maggiore, non vi si può non riconoscere.[9] Ora, se ciò avveniva in scritture non letterarie destinate principalmente al popolo, e

---

1 *De Vulg. Eloq.*, lib. I, cap. XV.

2 *De Vulg. Eloq.*, lib. I, cap. IX.

3 Nelle *Rime dei poeti bolognesi del sec. XIII*, raccolte da T. CASINI, Bologna, Romagnoli, 1881, pag. 195 e segg. Vedi anche in quel volume tutte le altre poesie raccolte nel Lib. VII.

4 *Regola dei Servi della Vergine gloriosa ordinata e fatta in Bologna nel* 1281, pubbl. da G. FERRARO, Livorno, Vigo, 1875.

5 *Thesaurus rusticorum* in MAZZONI-TOSELLI, *Origini della lingua italiana*, Bologna, 1831, pag. 223-276. Un ms. di questo *Thesaurus*, diverso da quello di cui si servì il Mazzoni-Toselli, è nella Corsiniana.

6 *Racconti Storici estratti dall' Archivio criminale di Bologna* ad illustrazione della storia patria per cura di O. MAZZONI-TOSELLI. Bologna, Chierici, 1872.

7 Un frammento ne pubblicò il MAZZONI-TOSELLI nelle *Origini* pag. 103 in nota.

8 *Documenti dell' antico dialetto bolognese* (1380-1417) pubbl. dal CASINI, Bologna, Fava e Garagnani, 1880 (estr. dal *Propugnatore* dello stesso anno).

9 Il CARDUCCI (*Intorno ad alcune rime de' secoli XIII e XIV*, pag. 115), comunicando un frammento di registro privato bolognese del 1282, giustamente osservava a proposito della lingua in cui è scritto: "E questo è, parmi, quello che Dante chiamava il nuovo latino, comune agli uomini di tutte le città d' Italia, quando volevano scriverlo; certamente con qualche proferenza bolognese come con proferenze fiorentine o pisane sono scritti i testi toscani del sec. XIII e XIV citati dagli accademici della Crusca; ma è, parmi di poter ripetere con qualche ragione, ma è, in fondo, il nuovo latino nella sua forma letteraria!"

anche nel parlar famigliare di molti cittadini; quanto maggiormente e quanto più facilmente non dovette ciò verificarsi in quella classe tanto numerosa e tanto varia e insieme la più colta, che era la classe degli studenti, ove tutte le provincie italiane erano rappresentate? Ciò è sì ovvio, che si dovrebbe anzi domandare se era possibile che avvenisse altrimenti; se era possibile che di mezzo a una società come quella non si avesse a formare prima che altrove un idioma misto, ricco di latinismi, non scarso di francesismi e di provenzalismi e pure infiltrato d'elementi di tutti i principali dialetti d'Italia, con prevalenza dell'elemento toscano. E, se tutto ciò è giusto, non potrà ormai più far meraviglia il trovare all'incirca una medesima lingua così nei versi del pisano Mostacci, come in quelli del capuano Pier della Vigna, così in quelli di Notar Giacomo lentinese, come in quelli del fiorentino Ottaviano degli Ubaldini. Nè per ispiegare ciò avremo più bisogno di ricorrere ai pretesi travestimenti [1] dei copisti toscani e di immaginarci le più antiche liriche italiane originariamente scritte in una forma troppo differente da quella nella quale le vediamo. Basta soltanto che, attenendoci rigorosamente ai fatti e respingendo la seduzione delle ipotesi, ammettiamo nel cammino percorso dalla nostra poesia d'arte un itinerario diverso da quello che fu supposto finora e che, invece di prender le mosse da Palermo, le prendiamo da Bologna.

Col 1224 quando Pier della Vigna era già da qualche anno al fianco di Federigo II, lo Studio bolognese cominciò ad avere un potente rivale nello Studio di Napoli, fondato dall'imperatore con lo scopo evidentissimo di spostare quel grande focolare di coltura che splendeva da quasi un secolo nel centro d'Italia, e trasferirlo nel Mezzogiorno in una provincia del suo reame. A quella stessa mira politica, oltre che alla moda allora invalente nelle corti, si può attribuire il favore che prima Federigo e in appresso Manfredi manifestarono anche verso la poesia nostra. Onde avvenne, dice Dante, che *eorum tempore quicquid excellentes Latinorum nitebantur, primitus in tantorum coronatorum aula prodibat.* [2] E quella produzione

---

[1] Dico *travestimenti*, e non semplici alterazioni quali se ne trovano in tutti i mss. dell' età media.

[2] *De Vulg. Eloq.*, lib. I, cap. XII.

poetica, benchè non siciliana d'origine ma opera di tutti i migliori Italiani *(excellentes Latinorum)*, pur si prese allora a chiamarla siciliana per la ragione che in Sicilia era il real soglio intorno a cui si raccoglievano i fiori di essa. *Et quia regale solium erat Sicilia, factum est, quicquid nostri praedecessores vulgariter protulerunt, sicilianum vocetur.*[1] La parte dunque di Federigo II nella storia delle nostre origini letterarie si ridurrebbe, volendo stare ai documenti e alle parole stesse di Dante, non ad aver dato nascimento alla lirica artistica, come troppo spesso fu affermato, bensì ad averla soltanto favorita e attirata nella sua corte, studiandosi di spostarla dal suo centro primitivo, che tutto fa credere esser stato Bologna, nel modo istesso come egli si era studiato di spostare da Bologna anche il centro scientifico, trasportandolo in Napoli.

Ma quando avvenne quello spostamento, il primo getto della nostra lingua poetica era di già un fatto compiuto: l'ambiente siciliano non potè aver forza di modificarne sostanzialmente il tipo, e quei pochissimi isolani che pur vollero provarsi nell'arte nuova, furono naturalmente costretti, per prima cosa, a dimenticare quanto era possibile la loro parlata nativa e dovettero piegarsi a quel linguaggio più colto e pulito che da Bologna era venuto elevandosi, come disse Dante, sugli altri parlari italiani. Ciò parrà sempre più evidente quando si consideri il numero veramente esiguo dei trovadori che diede la Sicilia al tempo di Federigo. Se non vogliamo affidarci alla fantasia, se vogliamo star solo alle testimonianze scritte, che in questo caso sono i canzonieri, quel numero si riduce appena a qualche nome. Saranno Ruggerone e Rainieri di Palermo; sarà Arrigo Testa, se fu veramente da Lentino e non da Reggio:[2] sarà Inghilfredi,[3] se non fu po-

---

1 Dante, ivi.

2 Vedansi i dubbi espressi dal Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, Roma, 1782, IV, 361, e dal Gaspary, Op. cit., pag. 11.

3 A lui va attribuita la *Scura rima* del Cod. Vat. 3793, n. IXC (cfr. Palat., 418, n. 24); ora, se si rifletta che i nostri rimatori più antichi provenzaleggiano più nel contenuto che nella forma; che il tecnicismo della poetica provenzale prende maggior voga e sviluppo in Italia soltanto con Guittone e con la sua scuola; e che di " rima scura " non si trovano esempi certi prima appunto del periodo guittoniano (che sarebbe il secondo periodo della scuola siciliana), va da sè che si deve restar molto dubbi sulla antichità d'Inghilfredi. Del resto, fu egli veramente siciliano? Chi lo dice?

steriore ai tempi di Federigo, come Guido delle Colonne e Mazzeo di Rico;[1] sarà Stefano di Pronto notaio di Messina; sarà finalmente qualche anonimo.[2] E di questi pochi ancora, nessuno sarà stato mai nel continente? e ciò che fu più sopra notato per Giacomo da Lentino, non sarebbe il caso di ripeterlo qui, trattandosi che i più di essi furono giudici, podestà e notai? Del resto, Federigo medesimo, il caposcuola, se così si vuol seguitare a chiamarlo, o piuttosto il Mecenate di coloro, non doveva aver l'orecchio troppo educato a vagheggiare le armonie del dialetto siciliano; egli che aveva imparato a favellare nell'Umbria, fra Jesi e Spoleto; egli che nei suoi versi parla della «bella Toscana»[3] ove andava tanto di sovente; egli infine che si circondava di tutti i migliori trovadori della penisola. Eppoi, le sue corti poetiche le teneva egli sempre a Palermo? o non piuttosto le avrà tenute quando passava nel continente, quando le città amiche che egli spesso visitava dell'Italia centrale e dell'alta, facevano del loro meglio per festeggiarlo e gradirgli? Non lo sappiamo con certezza, ma tutto indurrebbe a pensarlo; e così questa benedetta scuola poetica siciliana, in quanto veramente

---

I canzonieri più antichi no; il suo nome non si ritrova mai fra i nomi siciliani dei tempi di Federigo (vedi l' indice del *Codex diplomaticus Friderici II)*, mentre lo si trova nel continente. Quando si saprà qualche cosa sulla corografia dei nomi italiani nel medio evo, forse avremo nuovi elementi a deduzioni. Intanto noto qui un Inghilfredi di Padova, di cui fu figlio quel Simone che era podestà di Bologna nel 1305. Vedi CASINI, *Rime dei poeti bolognesi*. pag. XXIII.

[1] Una canzone d' amore di Guittone (n. CXLVI del Vat. 3793) è diretta " a Mazeo di Rico. „ Intanto la famosa canzone di Guido delle Colonne *Ancor che l' aigua per lo foco lassi* (Cod. Palat. 418. n. 104) è scritta evidentemente in risposta all' altra canzone di Mazeo di Rico *Lo gran valore e lo pregio amoroso* (n. LXXXIII del Vat. 3793). Dunque questi due rimatori s' avrebbero a classificare nel periodo Guittoniano e non in quello di Giacomo da Lentino e di Federigo II.

[2] Non posso noverare qui, cioè fra i Siciliani propriamente, Enzo. Il quale non nacque in Sicilia, passò la sua gioventù fuori della Sicilia, e dall' età di 29 anni circa fino alla morte visse sempre prigioniero in Bologna. La canzone *Amor mi fa sovente* concordemente attribuitagli da quattro dei più antichi canzonieri, ove si ricorda la *Toscana, quella ched è sovrana, in cui regna tutta cortesia,* fu assai probabilmente composta quando Enzo era già in Bologna. Egli vi manda i suoi saluti a una dama nella Capitanata, lamentandosi insieme che, *Quella che m' à in balìa, Sì distretto mi tene Ch' eo vivere non poraggio,* e, alludendo alla città ove Enzo stava prigione, queste parole non potevano esser più vere.

[3] *Biasmome de la dolze Toscana che mi diparte lo core,* si fa dire Federigo da una sua amante (nella canzone a dialogo, n. XLVIII del Vat. 3793) forse in uno dei tanti momenti che lasciò la Sicilia per il continente.

siciliana per nascimento e per linguaggio, più la si ricerca con la lente e più ci va sfumando davanti.

Anzio, luglio 1884.

ERNESTO MONACI (*Nuova Antologia*, 15 agosto 1884).

I « Diurnali » dello Spinelli.

Fu già creduto e detto che la nostra cronaca volgare apparisca con Matteo Spinelli da Giovenazzo. Se non che oggi gli eruditi combattono tra loro su questo argomento, e lo storico della letteratura deve tener conto delle loro discussioni. Cominciamo intanto dal domandarci chi fosse questo Matteo Spinelli da Giovenazzo. Nessun documento del XIII secolo lo ricorda;[1] nessuno degli scrittori dei secoli XV e XVI, che si occuparono di Giovenazzo e dei suoi uomini illustri, lo conosce.[2] Anzi, lo stesso nome di Spinelli è una supposizione, nata dal trovarsi ricordato dal cronista un Coletta Spinelli suo zio, e dal sapersi che la denominazione « da Giovenazzo » davasi quasi per antonomasia alla famiglia Spinelli.[3] Di che età sono i codici conosciuti di questa cronaca? Sono tutti posteriori all'anno 1550.[4] Quale è il loro contenuto? Qui la risposta dovrà essere un po' più lunga. Già tutti coloro che pubblicarono i *Diurnali* o che se ne occuparono, ebbero a confessare che trovavansi in essi molti errori cronologici e molti errori di fatti: così il Tafuri, che ne mandò una copia al Muratori, la faceva precedere da una sua Censura;[5] il Muratori medesimo dubitava intorno ad essi;[6] uno scrittore del secolo XVIII annun-

---

[1] Vedi la dotta Memoria di BARTOLOMMEO CAPASSO, *Sui Diurnali di Matteo da Giovenazzo*; Napoli, 1872; pag. 9.

[2] È notabile che uno di tali scrittori, Bisazio Lupis o Lupone, che scrisse nel 1530 circa i *Memoriali* e " che consacra un capitolo separato a dichiarare *quanto anticamente se operaro in littere nostri Iuvenazzesi*, e conosce un *libretto* che trattava delle antiche vicende di Giovenazzo fin dal 1070, non fa punto motto del nostro cronista. " (CAPASSO, Op. cit., pag. 10-11.)

[3] Ivi, pag. 9.

[4] Vedi BERNHARDI, *Matteo di Giovenazzo, eine Fälschung des XVI Jahrhunderts*; Berlin, 1868 (Cito la traduzione italiana del prof. Achille Coen), pag. 6; e CAPASSO, Op. cit., pag. 12 e segg.

[5] Vedi in *Rer. Ital. Script.*, VII, *Censura sopra i Giornali di Matteo Spinelli da Giovenazzo*; ed altra *Censura* del medesimo Tafuri, in CALOGERÀ, *Raccolta di Opuscoli*, VI.

[6] Vedi *Arch. Stor. Ital.*, N. S., IX, 16.

ziava che un uomo dottissimo nella storia napoletana avrebbe dimostrato essere « il testo dello Spinelli o una compilazione del secolo aragonese, o almeno dopo tale età essere stato dal latino nel preteso purissimo napoletano trasportato; »[1] il Capecelatro, nel secolo XVII, dichiarava « non essere veri i detti scritti ed essere stati modernamente composti, intralciandoli di sogni e favole da fanciulli; »[2] il marchese Sarno li chiamava una *sconciatura* e prometteva di provarne la *fresca nascita;*[3] De Luynes e Pabst erano costretti a sconvolgerne essi, di loro arbitrio, tutta la cronologia.[4] Finalmente nel 1868 usciva la Memoria, già citata, del Bernhardi, e nel 1872 quella, pure citata, del Capasso, le quali sembrano su tale argomento definitive, non ostante le difese erudite e ingegnose che contro lo scrittore tedesco faceva il signor Minieri Riccio di Napoli.[5]

Quali sono le principali ragioni, sulle quali si fonda l'opinione che i *Diurnali* sieno una falsificazione?[6] Prima di tutto l'ordine cronologico, errato da cima a fondo, e tanto errato che è stato necessario cambiarlo quasi sostanzialmente, a quelli medesimi che pure credevano alla loro autenticità.[7] I difensori dicono esser questo un errore derivato dai copisti, tutto dai copisti, le cui opere spropositate rimarrebbero oggi sole, e diverse tra loro, perdutosi l'originale ed anche le copie immediate di esso. Ma come ciò? Bisognerebbe sup-

---

1 Vedi Capasso, Op cit., pag. 64, nota.

2 Ivi. pag. 4.

3 Ivi, pag. 4-5.

4 Vedi *Commentaire historique et chronologique sur les Éphémérides intitulées Diurnali* etc.; e Pertz, *Monum.Germ.*, XIX. — Su questi due lavori cfr. Bernhardi, Op cit., pag. 7-8.

5 *I Notamenti di Matteo Spinelli da Giovenazzo difesi ed illustrati.* Napoli, 1870; vol. di pag. 272.

6 Avvertiamo che il Bernhardi ritiene e vuol dimostrare autore della falsificazione Angelo di Costanzo, scrittore del secolo XVI; nè, invero, gli argomenti suoi sono pochi nè deboli. Ma noi su questa parte del suo lavoro non crediamo necessario di entrare. Provata la *falsità*, il nome del *falsario* non ha che una importanza secondaria.

7 Ecco per esempio, quello che ha dovuto fare il Pabst. Non corrispondendo il *fatto* colla *data*, egli prese i vari paragrafi e li trasportò alle date, dove avrebbero dovuto stare. Così:

il §	10	appartiene al	1250
„	14	„	1252
„	20	„	1249
„	39	„	1251 e 1252
„	75, 84, 90	„	1255
„	131 e 141	„	1262 ecc.

Ma anche con questo sistema, osserva il Bernhardi (pag. 8),

porre, come dice il Bernhardi,[1] che lo Spinelli avesse scritto ogni paragrafo in una scheda separata; ed anche ammesso questo, ritenere che i fatti non avessero quasi mai la data dell'anno in cui avvennero;[2] il che è tanto contrario alla natura della *Cronaca*, ed all'uso costante di tutti i cronisti, da rendere la supposizione affatto impossibile. L'intima essenza della Cronaca sta appunto nella data, alla quale lo scrittore aggiunge la notizia del fatto; nè c'è alcuno che abbia fatto altrimenti in tutti i secoli del medio evo. Quando poi anche questo potesse ammettersi, resterebbe sempre quello che notano i due critici già ricordati, che cioè i compilatori secondari dei *Diurnali* avrebbero dovuto agire *molto diligentemente nella loro negligenza*, poichè essi, quali sono, presentano un tutto ben ordinato e connesso tra le singole parti. Ma, del resto, non è solo la confusione cronologica che faccia condannare come falsi questi *Diurnali*. Errori di ogni maniera vi si accumulano. Citiamone alcuni dei più strani. Taddeo di Suessa vi è detto essere a Napoli con Federico II nel 1250; nel 1256 a Barletta (§§ 23, 171), mentre è noto che Taddeo morì nel 1248, alla battaglia di Parma. Sembra strana assai la difesa che fa di questo passo il Minieri Riccio. Quattro cronisti sincroni attestano esplicitamente della morte di Taddeo alla battaglia del 1248.[3] Nessuno di questi quattro, scrive il Minieri,[4] disse il vero; e la prova è, che nè Niccolò da Curbio, nè Salimbene, parlando di quella battaglia, ricordano Taddeo, non lo ricordano affatto, come se egli non esi-

---

di 210 paragrafi, il Pabst ha dovuto lasciarne 62 senza data.

Nell'edizione di Luynes:

il § 1 appartiene al 1249
" 2 e 3 " 1249
" 4 e 5 " 1250
" 6 " 1233 ecc.

Il Minieri Riccio (citiamo le parole stesse del Capasso) ordinando fatti che, per esempio, credeva appartenessero al 1249, è stato obbligato a dividere il 1° paragrafo in due parti, ritenerne una nel 1° e collocarne l'altra al 6°; ha dovuto indi togliere i papagrafi 2 e 3 dal loro posto, passarli ai n. 10 e 11 sotto l'anno 1250, sostituendo invece a quelli i paragrafi 15 e 11; ha dovuto similmente collocare i paragrafi 17 e 12 ai n. 4 e 5, e trasferire questi ai n. 13 e 14; e collo stesso metodo, dove occorreva, continuare negli anni successivi.

[1] Op. cit., pag. 7-8.

[2] CAPASSO, Op. cit., pag. 20.

[3] Bartolommeo Genovese *(Rer. Ital. Script.,* VI*)*; Matteo Paris; l'autore del *Chronicon Parmense (Rer. Ital. Script.,* IX*)*; l'autore del *Chronicon de rebus in Italia gestis.*

[4] Pag. 45.

stesse. Dunque (citiamo testualmente) « dalle testimonianze di questi due scrittori contemporanei e per autorità innanzi a tutti e nemicissimi dell'imperatore Federigo e de' suoi favoriti, *si rileva* che Taddeo da Sessa nulla ebbe a soffrire nella disfatta di Vittoria. »[1] A quattro che attestano concordemente un fatto, metter di fronte due che di quel fatto non parlano, e dir poi che dal silenzio di questi due, *si rileva* che quei quattro dissero il falso, ci sembra per lo meno assai strano.[2]

Altrove nei *Diurnali* si legge: « L'anno 1255 li Cardinali, ch'erano stati in discordia un anno e mese, crearono Papa Alessandro IV d'Anagne. » Ora è noto che Alessandro IV fu eletto nel 1254, dopo soli *quattro giorni* di vacanza.[3] I difensori dello Spinelli dissero: è una interpolazione; il Minieri Riccio aggiunge, che i copisti (i soliti rei copisti) dove era scritto *nu iuorno et mezzo,* cambiarono *un anno e mese.* Ma che tali ipotesi sieno contrarie ad ogni verità si ricava dal testo stesso dei *Diurnali*, dove si legge che i Napoletani fermarono Giacomo Savelli e Brandino Orsini colla loro gente, perchè potessero difendersi, *finchè si faceva l'altro papa.* Ora, come osserva il signor Capasso, un giorno e mezzo, ed anche, se così vuolsi, qualche settimana, non è per fermo un tempo sufficiente, perchè si fosse potuto *fermare* i patti tra la città di Napoli e quei condottieri, i quali, per attestato dello stesso Matteo, si trovavano allora nella Puglia. Bisogna dunque ritenere il testo com'è volgarmente nei manoscritti, se non si vuole far cadere Matteo in contraddizione con sè stesso.[4] E ritenendolo tale, bisogna convenire col Bernhardi che nessun contemporaneo poteva cadere in un errore tanto notevole, specialmente considerando l'importanza che aveva per il Regno di Napoli l'elezione del papa, ed ancora che colui, il quale è detto che scrisse i *Diurnali,* era vicino

---

[1] Pag. 52.

[2] E ciò ha formato argomento di un severo articolo nella *Historische Zeitschrift* di Sybel, anno 1872, fasc. primo, pag. 200-205; dove tra altre cose, si rimprovera al Minieri Riccio di aver taciuto che una quinta e solenne testimonianza della morte di Taddeo nel 1248 si trova nella lettera che il Comune di Parma indirizzò al Podestà di Milano dopo la presa di Vittoria, e che fu stampata anche da Huillard-Bréholles.

[3] Cfr. Bernhardi, Op. cit., pag. 17.

[4] Pag. 22.

al luogo degli avvenimenti, e ad essi tanto s'interessava da redigerne un giornale.[1]

Sono moltissimi i luoghi, dove lo stesso valoroso difensore dello Spinelli è costretto a ricorrere alle *interpolazioni*, alla *erronea scrittura dei copisti*, alla *mancanza di parole consumate dall'umido o dal tempo* e via discorrendo. Per esempio, in un luogo i *Diurnali* dicono che Carlo d'Angiò, dopo la battaglia di Benevento, partì da questa città il giorno di S. Mattia, 24 febbraio; mentre si sa che la battaglia non accadde che il 26 febbraio. Ebbene? Ci mancano alcune parole. « Dove dice *Lo iuorno de santo Mattia*, dovea stare indubitatamente: *Lo iuorno appresso la festa de santo Mattia*, ovvero *Lo iuorno in la ottava de santo Mattia.* »[2] In altro luogo i *Diurnali* dicono che fu mandato giustiziere in Bari un Ranieri de' Buondelmonti fiorentino; mentre da documenti autentici risulta che in quel tempo il giustiziere era Pandolfo di Fasanella. Ebbene? Il Buondelmonti sarà stato vice-giustiziere, e « per errore del copista o anche per distrazione o negligenza dello stesso Spinelli è detto giustiziere. »[3] Altrove narrano i *Diurnali* che il re Carlo, la domenica delle Palme del 1266, riceve a Roma dal papa la Rosa d'oro; mentre da documenti incontrovertibili risulta che in quel giorno Carlo non era a Roma.[4] Ebbene? « In questo paragrafo, se non vogliansi riconoscere due interpolazioni, si troveranno due errori... il luogo ed il giorno. Benissimo può stare l'interpolazione, avendo potuto il copista scrivere *Roma* invece di *Viterbo*;... come pure ha potuto errare nel leggere il giorno, interpetrando la domenica in Albis per la domenica delle Palme. »[5]

Ma altri e molto più gravi sono quegli errori dei *Diurnali*, che riguardano fatti, a cui lo scrittore asserisce di avere assistito. Per esempio, Matteo racconta che il giorno di San Pietro (29 giugno 1253) il papa Innocenzo IV entrava in Napoli; ed egli, trovandosi allora a Barletta, andò a Napoli apposta, e vi giunse il 26 lu-

---

[1] Pag. 17.

[2] MINIERI RICCIO, Op. cit., pag. 86-87. — Vedasi nella *Memoria* del signor Capasso (pag. 43) come, anche ammessa questa correzione, non basta a dimostrare la verità del fatto narrato dal cronista.

[3] Ivi, 89.

[4] Cfr. BERNHARDI, pag. 47-48.

[5] MINIERI RICCIO, pag. 133.

glio, e vide molte persone, ed osservò molti fatti che minutamente descrive. Or chi non crederebbe, nota il signor Capasso,[1] alla esattezza ed alla veracità di fatti raccontati con tante particolarità da un testimone oculare? Eppure, essi sono smentiti apertamente dalle testimonianze di cronache e documenti contemporanei e più autorevoli. Un'altra volta racconta che egli trovavasi a Napoli, quando vi giunse il re Carlo, reduce da Roma, il quale, nel dì 1° di novembre 1267, fece chiamare tutti i baroni e sindaci delle terre demaniali a parlamento per il giorno di santa Caterina (25 novembre), e che il giorno dopo, egli, Matteo, se ne ritornò a Giovenazzo. E tutto questo è pure falso ed immaginario.[2] Un'altra volta ancora, Matteo riferisce molto prolissamente e coi più minuti particolari una spedizione di crociati sotto il conte Roberto di Fiandra contro Manfredi, avvenuta nel 1261. Anche qui Matteo stesso assiste al fatto: egli è uno dei combattenti dalla parte del re. Parla della marcia, della battaglia, di un consiglio di guerra; finalmente ritorna a casa, quando i nemici si sono allontanati. Ebbene? Questa spedizione non ha mai avuto luogo, ed è tutta un parto della fantasia di Matteo.[3]

Potremmo citare molti altri fatti simili; potremmo ricordare quella terra di San Bartolommeo in Guado, dove nel 1265 è detto che ebbero una rotta i Saraceni, e che invece non ebbe origine che nel 1327;[4] quella festa di Santa Maria della Neve, che fu istituita solamente nel secolo XIV; potremmo riferire tutto quello che nei *Diurnali* ha notato il signor Capasso come contrario al carattere del secolo XIII;[5] ma ci sembra superfluo allo scopo nostro. Per noi basta il detto fin qui a stabilire che il lavoro attribuito allo Spinelli è una falsificazione di tempi posteriori, e che, per conseguenza, di esso non deve occuparsi la storia letteraria. Possiamo affliggerci di un tal fatto, ma dobbiamo

---

1 Vedi pag. 38, 39, 40, 41.

2 Cfr. CAPASSO, pag. 46 e segg.

3 Cfr. BERNHARDI, pag. 18. — Ad esso rispose il signor Minieri Riccio, sostenendo la verità delle cose narrate nei *Diurnali* (pag. 81-86). Ma al Minieri Riccio ha risposto ora vittoriosamente il signor Capasso (pag. 50-54).

4 CAPASSO, pag. 60.

5 Pag. 55 e segg.

rassegnarci davanti alla evidenza, colla quale esso si impone al nostro più spassionato giudizio.

Adolfo Bartoli, *Storia della Letterat. Italiana*; Firenze, Sansoni; vol. III (1880); pag. 139-148.

Le Edizioni e i Critici di Jacopone.

.... Mi sia lecito esprimere il voto, che presto ci sia offerta una edizione critica dei ritmi di Jacopone: la quale riconduca alla nativa forma umbra le rime autentiche, e rigetti inesorabilmente le apocrife. In questi ultimi tempi è quasi generalmente prevalso l'intento di fare di Jacopone un poeta più colto, e nel linguaggio e nell'arte, di quello ch'ei realmente non fu: e così la critica e la storia sono state fuorviate e nei giudizi e nelle esemplificazioni. Bisogna dunque rifar tutto da capo. Le edizioni del Quattrocento, la fiorentina cioè del 90 [1] e la bresciana del 95, fino alla romana del 1558 procurata dal Modio, hanno il pregio di una scelta più severa e di una forma più prossima alla originale; ma se forse poche delle poesie in esse accolte dovranno rigettarsi, altre vi si debbono certo aggiungere: ad esempio quella che comincia *Udite una pazzia*, della quale ci pare impossibile dubitare pur un momento che non sia del Nostro. Più ricca è la stampa fatta in Venezia nel 1613 colle cure del Tresatti: ma in essa non pochi canti rinvengonsi che certo Jacopone non compose, ma appartengono alla scuola, alla tradizione, per così dire, jacoponica: ed il linguaggio poi vi è stato sempre, ed il più spesso arbitrariamente, modificato, recandolo all'uso moderno ed alla forma comune letteraria. Non però sarebbe un criterio sicuro per tenere apocrifo un ritmo che il solo Tresatti registrò, il notare ch'esso non serbi traccia di idiotismi umbri: potendo ciò provenire o da mutazioni dell'editore o da esempio di codici già da copisti toscani alterati nel dettato. Conviene dunque nel sentenziare aver la mente non meno alla sostanza che

---

[1] Quest'edizione di sole 102 Laudi, come poi la romana, è detto esser tratta da due antichi codd., l'uno dei quali perugino del 1336, che ne conteneva solo 90. "Non si dice, segue l'editore, però per questo che lui non facesse maggior numero de Laude, nè anco si afferma che tutte queste sieno fatte da lui, per non se avere di ciò altro di certo."

alla forma. Ad ogni modo, l'edizione veneziana, che è la più nota e la più citata, è documento da servirsene con molta cautela....

Un ragguaglio delle antiche stampe, o meglio dei numerosi codici, condotto più accuratamente e più largamente che non avesse cominciato a farlo il padre Sorio,[1] potrà chiarire ogni dubbio: e a Jacopone ed a ciascuno dei nostri poeti spirituali dal XIII al XV secolo restituire il suo e non più, e nella propria forma originale.

I giudizi che di Jacopone e del suo poetare si sono dati sinora trovano la massima ragione della varietà loro nella mancanza appunto di una edizione critica, e nell'assenza di criterio storico in chi sentenziava. Se ne diceva bene o male secondo dottrine e passioni letterarie o religiose, e senza dimandare se i documenti che si riferivano erano genuini in sè stessi e nella loro forma. Il Perticari, ad esempio, giudicando dall'alto tripode della critica retorica e colla preoccupazione del volgare aulico che i poeti italiani avrebbero dovuto adoperare anche innanzi a Dante, affermò che Jacopone fu «assai goffo e squisitamente plebeo,» e che nel fabbricare vocaboli «alla libera, o più veramente alla pazza» ne formasse di tali «da disgradarne il Zanni delle commedie.»

Ma se per qualche tempo si giudicò di Jacopone con troppa severità, altri di poi cominciò a parlarne troppo benignamente: specie coll'attribuirgli roba non sua, e da quella in principal modo traendo occasione ad immeritati elogi. Non v'ha ormai storia letteraria od antologia che non riferisca come esempio dello stile del Nostro, due Laudi sopratutto, circa alle quali è lecito dubitare che non gli appartengano. L'una di esse, assai candida ed affettuosa, comincia così:

Di', Maria dolce, con quanto desìo
Miravi 'l tuo figliuol, Cristo mio Dio.

Quando tu 'l partoristi senza pena,
La prima cosa, credo, che facesti

---

[1] Il Sorio ha pubblicato ed illustrato parecchie poesie di Jacopone, la massima parte negli *Opuscoli* di Modena. A cognizione nostra queste Laudi curate dal Sorio sarebbero in numero di 48. Fra queste edizioni critiche o restituzioni di testo, merita ricordo anchequella della Laude *Cinque sensi messe 'l pegno* (Tr. II, 6) fatta dal prof. Targioni-Tozzetti, *Novella allegorica di J. da T.*, Livorno, Vigo, 1877.

Sì l'adorasti, o di grazïa piena,
Poi sopra 'l fien nel presepio il ponesti:
Con pochi e pover panni lo 'nvolgesti,
Meravigliando e godendo, cred'io.[1]

E seguita con quella forma poetica, che, parlando delle poesie del Nostro sulla Natività, abbiamo detto infantile. Ora noi crediamo molto più probabile, anzi probabilissima, l'attribuzione che in una antica stampa fiorentina della fine del Quattrocento,[2] ne vien fatta al b. fra Giovanni Dominici, sembrandoci di sentirvi per entro l'aura, quasi diremmo, dei Laudesi fiorentini del secolo XV: quello stesso stile, tra 'l culto ed il popolare, che troviamo nelle rime spirituali del Belcari, di Madonna Lucrezia Tornabuoni, del Magnifico Lorenzo: senza che è da osservare ch'essa manca ai più autorevoli ed antichi codici delle poesie di Jacopone. L'altra Lauda è quella a proposito della quale il Nannucci diceva: « Che diremo della rassomiglianza che v'ha tra questa Canzone e quella notissima del Petrarca *Vergine bella?* »[3] Che diremo? ch'ella è, non di un predecessore, ma di un successore ed imitatore del Petrarca. Basta leggerne i primi quattro versi per persuadersene:

Maria, vergine bella,
Scala che ascendi e guidi all'alto cielo,
Da me leva quel velo
Che fa sì cieca l'alma tapinella.

Qui davvero non v'è luogo a dubbio nell'accettare invece la paternità di Leonardo Giustiniani da Venezia, col nome del quale si trova in stampe ed in codici, e

---

[1] *Poes. ined. di Jacop.*, pubbl. da ALESS. DE MORTARA, Lucca, Bertini, 1879, pag. 23; NANNUCCI, *Manuale*, pag. 395; SETTEMBRINI, *Lezioni di Lett. ital.*, Napoli, Ghio, 1866, pag. 68; FORNACIARI, *Esempi di bello scrivere in poesia*, Milano, 1872, pag. 313; DE SANCTIS, *St. della Letter. ital.*, Napoli, Morano, 1870, I, 33; RENIER, *La Vita Nuova e la Fiammetta*, Torino, Loescher, 1879, pag. 56; BARTOLI, *I primi due secoli ecc.*, Milano, Vallardi, 1880, pag. 166; TALLARIGO, *Compendio della Storia della Lett. ital.*, Napoli, Morano, 1879, I, 89; FINZI, *Lezioni di Stor. della Letter. ital.*, Torino, Loescher, 1880, I, 53; TARGIONI-TOZZETTI, *Antologia della poesia ital.*, Livorno, Giusti, 1883, pag. 65, ecc. ecc.

[2] È riprodotta anche a pag. 122 della Raccolta di *Laudi spirituali* fatta dall'avv. G. C. GALLETTI. Firenze, 1863.

[3] *Manuale*, pag. 389. È riportata come di Jacopone anche in altre storie letterarie, manuali, antologie ecc.: ad es. AMBROSOLI, *Manuale della Letter. ital.*, Firenze, Barbèra, 1866, I, 12; DE SANCTIS, Op. cit., I; 36; BARTOLI, Op. cit., pag. 66; TALLARIGO, Op. cit., I, 91; TREVISAN, *Avviamento alle Lett. ital.*, Verona, Kaiser, 1882, pag. 92; TARGIONI-TOZZETTI, Op. cit., pag. 98, ecc. ecc.

sotto il quale fino dal secolo XVII, il Crescimbeni,[1] che non era poi un mostro in fatto di critica e buon giudizio, l'aveva registrata.[2]

L'Ozanam per ultimo, discorse di Jacopone più coll'ardore del fervido credente che con la serenità del critico, facendone con parole eloquenti sì, ma non misurate, un vero precursore di Dante, tanto come poeta teologico, quanto come satirico.[3] Crediamo che nè dall'uno nè dall'altro aspetto non vi sia fra i due paragone possibile. Dire poi che Dante, che aveva cominciato la *Commedia* in latino, se pure il fatto è vero, deliberasse di « bruciare i suoi versi » nell'idioma di Virgilio, per l'esempio datogli da Jacopone nel trattare la rima volgare, è asserzione priva d'ogni fondamento di fatto, e che se non fosse scusata da fanatismo religioso, potrebbe dar prova di poco sicura conoscenza dei due poeti. Restituiamo dunque a Jacopone il luogo che veramente gli spetta. Come poeta mistico, a noi sembra di poco valore: a lui manca limpidezza di forme: ch'ei mai non volle, come quell'antico dottore, sottoporre il verbo di Dio al giogo dell'arte.[4] Ma come poeta popolare, egli ha duplice importanza, perchè ci mostra quali sentimenti fervevano a' suoi tempi nel seno delle plebi, e qual forma potevano assumere nel canto. Sia ch'ei tratti i misteri della religione in forma lirica o drammatica, sia ch'egli esalti la povertà francescana e vituperi i nemici di quella, anche locati sul maggior

---

1 *Commentari,* Venezia, 1730, vol. II, p. II, pag. 244. Il signor L. Maini, trovando questa Laude in un codice di rime devote scritto da Giammarco Pio signore di Carpi quand'era prigione e presso a morte, erroneamente la stampò come di lui, nel libretto *Saggio di Rime di G. M. Pio, ignoto poeta carpigiano del Secolo* XV; Modena, Rossi, 1853.

2 Sebbene io movessi questi fondatissimi dubbi sulla giusta attribuzione delle due *Laudi* a Jacopone fino dal 1880 (*Nuova Antologia,* Maggio-Giugno), nonostante si continuò da parecchi a riferirle come del poeta da Todi: tanto poco sugo c'è in Italia, anche parlando ai dotti! Sicchè vien sempre a mente quel latino di Benvenuto da Imola: *Nunc ergo, o vir studiose, frange tibi caput pro faciendo libros!*

3 *Les Poètes franciscains en Italie au XIII siècle;* 3 édit.; Paris, Lacoffre, 1859; pag. 213 e segg.

4 Jacopone è egli l'autore dello *Stabat Mater?* Molti lo affermano; molti e dottissimi lo negano: tra gli altri papa Lambertini ed il Montalembert, che attribuiscono quel Canto a Innocenzo III. Ad ogni modo, la bellezza di quest'Inno sta non già nel misticismo e nel teologismo, ma nell'affetto, nella sua rispondenza col sentir popolare. A Jacopone si attribuiscono anche una poesia latina: *Cum mundus militat* (Wadding, *Annales,* vol. VI, 795) e dei Trattati latini, tradotti da Feo Belcari, che potrebbero però forse esser stati piuttosto composti secondo i suoi detti e la sua dottrina.

seggio della cristianità, egli ha una forza ingenita, che mal potrebbesegli negare. Come quel gigante della favola che acquistava vigore toccando la terra, Jacopone è poeta, non per arte, ma per natura, ogniqualvolta attinga alle vivide fonti del sentir popolare, e ripeta le voci che scorrono pei campi e mormorano nelle selve dell'Umbria.

Alessandro D'Ancona, *Studi sulla Letterat. Ital. de' primi secoli;* Ancona, Morelli, 1884; pag. 87-93.

Dante.

Carattere e tendenza della sua attività intellettuale; limiti della sua cultura classica; in che per questo lato si approssimi ai chierici medievali, in che se ne distingua, e come sia un precursore del Risorgimento. Suo sentimento della poesia antica. L'antichità romana e il sentimento nazionale italiano in Dante. Ragione della simpatia di Dante per Virgilio. *Lo bello stile* di Dante e Virgilio.

Dante, se noi lo consideriamo nelle sue conoscenze e nelle tendenze speciali della sua attività mentale, appartiene tutto al medio evo e si distingue profondamente dagli uomini del Risorgimento. Egli non è grammatico, nè filologo, nè umanista di professione. È un'anima calda ed entusiasta, di fibra eminentemente poetica, aperta ad ogni grande e nobile sentimento, governata da una mente profonda che ha un bisogno irresistibile di dilatarsi e spaziare in alte e vaste speculazioni. Egli abbraccia l'enciclopedia medievale o scolastica, sempre però con tendenza speciale per la parte speculativa di questa, subordinando alla speculazione la disciplina letteraria anche nel campo delle lettere volgari, nelle quali egli introduce, così nel grande poema, come anche nelle liriche e nelle prose, una profondità che mai non avean raggiunta nè in italiano nè in alcun'altra delle lingue moderne. Quella tendenza speculativa era invero la tendenza delle menti studiose d'allora, alla categoria delle quali Dante apparteneva. Ma ciò in cui Dante si distingue da tutti gli altri dotti dell'epoca, gli è che la speculazione in lui si marita colla poesia, ed appunto con quella poesia volgare da cui tanto la tenevano divisa altri dotti, i quali non

consideravano i volgari che come organi possibili del pensiero popolare. Perciò Dante, che per istudi e per operosità di mente è nominalmente chierico, è di fatto laico non solo per istato, ma per sentimento, per opinione e per tendenza, e presso niun altro scrittore medievale prima di lui il sapere diviene tanto schiettamente laico quanto lo diviene con lui. Ormai si sente che i volgari e la produttività laica dall'umile sfera popolare sono innalzati a quella dell'arte di proprio nome e dell'attività scientifica. Questo solo fatto, di ardimento miracoloso per quel tempo, di chiamare il volgare a servir di organo ad un'opera così vasta e profonda pei momenti storici e scientifici che abbraccia e per le vedute di alta speculazione storico-filosofica che incarna, mostra di per sè quanto quella mente divina sapesse sollevarsi al di sopra delle più alte cime del pensiero contemporaneo, dominandone tutti gli elementi presenti e tradizionali, e, con originalità tutta propria, spingendolo ad armonizzare ed a concatenarsi col passato e coll'avvenire.[1] Volgarizzare la scienza, far che cessasse di essere privativa di una casta, era un bisogno in molte guise manifestato, e che, in mezzo a molti contrasti suscitati da vieti pregiudizi, era inteso e assecondato da uomini superiori. Ben lo intese anche un contemporaneo di Dante, il robusto intelletto e l'ardente animo di Raimondo Lullo; ma quel ch'ei fece per tale indirizzo, come scrittore di volgare e poeta, riuscì ben povera cosa: allato all'opera dantesca la sua non serve ad altro che a rendere più manifesta, pel confronto, la miracolosa potenza creatrice prodigata dalla natura a quel genio divino.[2] Questo è propriamente ciò che congiunge Dante col Risorgimento, di cui veramente è un precursore, e questo va detto anche

---

[1] " Questo (volgare) sarà quel pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne sorvechieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, il quale sorgerà ove l'usato tramonterà, e darà luce a coloro che sono in tenebre e oscurità, per lo usato sole che a loro non luce. " *Convito* I, 13. Dinanzi a questa profonda, miracolosa divinazione di quell'erculeo intelletto quanto ridicolamente meschino appare il sussiego aristocratico con cui disprezzano il volgare i perrucconi dell'epoca, e quanto paiono bambini quegli amici di Dante che, come Giovanni del Virgilio (*Carm.* V, 15), lo consigliavano a scrivere in latino il suo poema perchè " clerus vulgaria temnit! "

[2] Con poche parole, ma con giustissime vedute, confronta per questo lato Dante e Raimondo Lullo l'Erdmann, *Grundriss der Gesch. d. Philosoph.*, I, pag. 367 (Seconda ediz.).

per quella parte che più caratterizza il Risorgimento stesso, cioè lo studio dell'antichità classica.

La grande opera dantesca è di natura sua enciclopedica; l'enciclopedia non è invero scopo di essa, ma è la larga base su di cui poggia. I due grandi moventi dialettici del lavoro intellettuale d'allora, ragione e religione, tendono nel concetto grandioso di quella vasta mente ad equilibrarsi, e la poesia si fa derivare non dalla loro separazione e molto meno dai loro antagonismi, ma sì bene dalle loro armonie. Anche per Dante, come per tutti gli scolastici, la teologia sta alla vetta dello scibile, e la filosofia è subordinata ad essa come ancella. Ma la ragione tiene per lui un posto d'onore ben più alto che nelle scuole filosofiche d'allora, poichè ei non la considera soltanto come organo che serve presentemente, ma la considera nella nobile sua storia, e s'infiamma d'entusiasmo nella contemplazione delle belle sue conquiste. Questo ei vede nell'antichità, le cui opere studia con amore e direttamente, non conoscendole soltanto dai florilegi, massimari e repertori, come accade a taluni principali luminari della scolastica, [1] i quali, concentrati nella speculazione militante, non pensano a corroborarsi colla conoscenza diretta della storia del sapere e dei grandi prodotti dell'intelletto umano. L'antichità adunque era così tratta da Dante in quell'alta regione a cui egli sollevava il volgare e la produttività laica; ivi già la vediamo più liberamente spiegare le sue attrazioni, e ne presentiamo il risorgimento. [2]

Invero ognuno intende che Dante era ben lontano dall'avere quel concetto dell'antichità che poi n'ebbe il Poliziano, e dallo studiarla così come questi la studiò. Dante ha nello studio dell'antichità parecchi elementi comuni col clero medievale, anzi si trova sullo stesso piede di questo in generale. I suoi studi classici sono circoscritti alla solita cerchia comune della tradizione

---

[1] Abelardo confessa chiaramente di citare luoghi classici di seconda mano (Op., pag. 1045): "quae enim superius ex philosophis collegi testimonia, non ex eorum scriptis, quorum pauca novi, imo ex libris Sanctorum Patrum collegi."

[2] Dei rapporti di Dante col Risorgimento troppo di volo han toccato il Burckhardt (*Die Cultur der Renaissance in Italien*, pag. 199 e segg.) e il Voigt (*Die Wiederbelebung des classischen Humanismus*, pag. 9 e segg.); più ne ha detto il Wegele (*Dante Alighieri's Leben* etc., pag. 568 e segg.) e lo Schück nel lavoro speciale che sotto citeremo.

scolastica medievale. Ignora il greco[1] e conosce un numero limitato di scrittori latini, non più di quello ne conosca Rabano Mauro o Giovanni di Salisbury, anzi forse meno.[2] I suoi studi di grammatica non superano quella linea di mediocrità molto umile che è il loro massimo nel medio evo;[3] i soliti difetti della scuola medievale si riconoscono in non pochi casi nei quali gli antichi autori sono da lui fraintesi, in certe etimologie, in certe definizioni, ed anche in certe idee di teoria letteraria.[4] Come latinista è anche assai lontano dagli umanisti che verranno poi; scrive il solito latino usuale dell'epoca, ed in tal qualità non solo non si distingue gran fatto dagli altri contemporanei o anteriori, ma anzi convien dire che altri vi sono assai più distinti di lui.

Inoltre in quanto concerne l'antichità la sua cultura ha questo di comune colla cultura chiesastica medievale, che l'antichità anch'egli la vede attraverso ad un prisma il quale gliela presenta sotto un aspetto poco reale. Egli come dotto è scolastico anzi tutto, e la meta del suo spirito è il vero raggiunto per la speculazione filosofico-teologica; questa tendenza medievale e scolastica ei la porta nella contemplazione dell'antichità, e quindi gli è familiare l'interpretazione allegorica; al che il suo intelletto profondo è tanto prono, che allegorizza sè stesso, e nel lavoro poetico i concetti filosofici e teologici gli si rappresentano con imagini e simboli che hanno una grande parte nella compage complicata delle sue creazioni poetiche. Quindi egli trova facilmente allegorie negli autori antichi che ve-

---

[1] Che Dante non sapesse di greco è cosa evidente per chiunque sappia il greco e allo studio di Dante abbia unito quello della cultura e del sapere medievale. Nondimeno su Dante se ne dovevan dire d'ogni sorta. Il Cavedoni ha notato per chi nol sapeva quel che intorno a ciò si deve pensare, nelle sue *Osservazioni critiche intorno alla questione se Dante sapesse il greco*. Modena, 1860. Vedi anche lo scritto di Schück citato qui appresso.

[2] Intorno agli studi classici di Dante veggasi il lavoro di Schück, *Dante's classische Studien und Brunetto Latini* in *Neue Jahrbb. f. Philol. und Paedag.*, 1865, 2 Abth., pag. 253-289.

[3] Parlando del *Lelio* di Cicerone dice: "E avvegnacchè duro mi fosse prima entrare nella loro sentenza, finalmente v'entrai tant'entro quanto l'arte di grammatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare." *Convito*, II, 13.

[4] Singolari sono, fra le altre, le idee ch'egli ha sulla Comedia e la Tragedia. Non risulta da alcun suo scritto ch'ei conoscesse Plauto, Terenzio e Seneca tragico, pur noti nel medio evo. Il luogo di Terenzio a cui si riferisce *Inf.* XVIII, 133, senza dubbio è desunto dal *Lelio* di Cicerone.

nera tutti, e non soltanto in Virgilio, ma in Lucano, in Ovidio e in altri,[1] non limitando tali interpretazioni alle finzioni poetiche, ma anche talvolta applicandole, come appunto è l'uso del medio evo, agli stessi fatti storici, i quali senza perdere nulla della loro realtà, sono considerati come opportuni simboli di una idea allegoricamente o anagogicamente ritrovabile in essi.

Questo ha Dante in comune con gli scrittori ecclesiastici quanto allo studio dell'antichità. Differenze però ve ne sono e notevoli. Dante laico e secolare, pio ma non asceta, ha un'alta idea della ragione umana, e, pur considerandola come limitata, venera coloro che la rappresentarono indipendentemente dalla rivelazione e anteriormente alla missione di Cristo; perciò gli antichi ei non li conosce soltanto per fatto della scuola grammaticale, nè si limita a tollerarne lo studio come una necessità inevitabile, ma li studia direttamente, non come filologo o grammatico e neppure come umanista, ma come pensatore e poeta. Con esso l'uso pedagogico e scolastico di quegli scrittori lo perdiamo quasi affatto di vista, e li troviamo invece chiamati a servire all'attività scientifica. Nella qual cosa Dante non era certamente il primo, poichè la scolastica avea posto in vista Aristotile; ma Dante tutti i grandi dell'antichità sa venerare egualmente, non soltanto i filosofi, ma tutti, e prosatori e poeti;[2] e per questi ultimi ha una predilezione che la tempra e le tendenze dell'anima sua spiegano a sufficienza, e che è di gran lunga superiore e più libera di quanto in tal genere siamo soliti trovare presso gli uomini di chiesa del medio evo. Qui non solo non c'è più traccia dell'odio per questi pagani che ispira tanti antichi chierici ed asceti, ma neppure di quei sospetti, timori, restrizioni e renitenze che accompagnano gli uomini di chiesa meno avversi ad essi. In questo egli era talmente diverso da coloro che dominarono la cultura medievale, che non solo egli tratta a fidanza coi poeti antichi quanto quei chierici non osarono mai di fare, ma, ciò che è notevole e quasi sorprendente in un uomo che pure è tanto cristiano, quei poeti cristiani che tanta voga aveano presso gli

---

[1] *Convito*, II, 1; IV, 25, 27, 28.

[2] Parlando di un detto di Giovenale: " e in questo (con reverenzia il dico) mi discordo dal poeta. " *Convito*, IV, 29.

ecclesiastici,[1] Prudenzio, Sedulio, Giuvenco e simili, ei li lascia del tutto in disparte e non li nomina neppure, quantunque sia tutt'altro che estraneo alla letteratura teologica, ed ai cantici della chiesa dia assai valore poetico, come si vede in più luoghi del divino poema. Dante poetizzò l'idea cristiana assai più felicemente di coloro, non già adattando a questa forme viete, e ripugnanti ad essa, ma creando una formula di suo conio, la quale però, convien notarlo, è propriamente adattata al sentimento cristiano teologizzante e filosofante, quale risultava dalla chiesa cattolica, ossia dal connubio del cristianesimo colla civiltà greco-latina e colla romanità. In tredici secoli di esistenza il cristianesimo erasi per modo combinato con mille elementi della tradizione antica, che non pareva potessero più disunirsi. Dante rappresenta in modo altissimo il momento in cui si bilanciano quasi e si comportano reciprocamente, momento che dovea essere transitorio, ma che Dante non considerò come tale e non avrebbe mai voluto fosse tale. Poichè veramente egli non è ribelle in alcuna guisa all'idea religiosa, nè ciò che oggi dicesi libero pensatore, nè prevedeva nè poteva prevedere che l'ulteriore sviluppo di quella attività raziocinatrice che richiamava in onore l'antichità vilipesa e trasandata, dovesse finire come poi finì gradatamente, con un affievolimento del sentire religioso ed una reale e continua diminuzione della cristianità, se non nelle formole e negli usi, certo nelle coscienze....

Questa stima dell'antichità e questa propensione per essa sta in diretto rapporto col sentimento che Dante ha della poesia antica. La sua anima è anima di poeta anzi tutto, ed il sentimento poetico lo accompagna sempre dovunque si conduca il suo spirito; la donna, la patria, la natura, la fede, la scienza, tutto vede poeticamente, di tutto sente profondamente la poesia. Perciò quantunque, come dicemmo, anch'egli vegga l'antichità attraverso alla filosofia e alla teologia, in modo

---

[1] Una delle grandi autorità della scuola grammaticale di quel tempo, Eberhardo da Bethune nel suo *Laborintus* segna questi poeti fra gli altri da farsi leggere ai giovani nelle scuole. (Tractat. III *De Versificatione*). Un'altra grande autorità di simil genere e di quell'epoca, Alessandro da Villedieu invita piuttosto alla lettura di poeti o versificatori cristiani (principalmente delle cose sue), distogliendo dal leggere gli antichi. Cfr. Thurot, *Notices et extraits de divers manuscrits pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge*; Paris, 1868; pag. 98.

simile a quel dei monaci, allato a questo fatto della sua mente sta il fatto dell'animo suo che sente rivivere in sè il sentimento poetico antico quanto a niun monaco non accadde mai. La sua mente, speculatrice e sintetica in grado straordinario, tende a coordinare filosoficamente tutti i vari obbietti del suo sentire poetico, la fede cristiana e la tradizione antica, l'amor della donna e della patria, e l'amore del vero; ma il fatto più essenziale sta in questo, che propriamente l'anima sua trovasi a quell'altezza in cui il sentimento poetico cessa dall'essere unilaterale e diviene universale, non concentrandosi nella poesia di una cosa sola, ma rendendosi aperto all'efficacia poetica di cose diverse: egli è già quasi a livello dell'uomo moderno, che sente la poesia di Eschilo e di Virgilio, come sente quella di David, di Shakespeare e di Goethe. Questo lo distacca profondamente dal medio evo monastico. È realmente tanto vivace quel sentimento della poesia antica nell'anima sua geniale ed essenzialmente poetica, ch'ei non ha punto d'uopo ad esprimerlo della lingua e della versificazione latina, anzi il volgare è per questo, come per ogni altro suo sentire, l'organo più simpatico per lui, il più opportuno, come infatti è il più naturale. Allorchè un poeta sa coniarvi di suo una imagine come è quella:

> Quale ne' plenilunii sereni
> Trivia ride tra le ninfe eterne,

e tante altre simili, vivamente poetiche, come da più secoli niun versificatore latino ne sapeva creare, sarebbe vana cosa chiedere se quel poeta sente veramente la poesia antica; e chi intende, sa ch'io ciò non dico soltanto per quei nomi di Trivia e di ninfe. Quest'uomo ha dinanzi alla mente l'antichità e i poeti antichi come cosa tanto familiare, che nella poesia gli si presentano sempre irresistibilmente, e ciò senza mai essere quel che dicesi imitatore. Le immagini e le similitudini spesso le prende dalla natura, e dalle reminiscenze dei luoghi visitati nelle sue peregrinazioni, ma in grandissima parte le prende, e con vivezza e verità poetica non minore, dall'antichità così storica come poetica o fantastica. Niun poeta del medio evo volle o seppe ciò fare quanto lui o come lui, niuno si era ancora mo-

strato tanto intimo con quell'antico materiale poetico.[1]

In Dante primeggiano due grandi sentimenti, l'amor patrio, l'amore del vero intellettuale. Tutti gli affetti si riassumono per lui nella formola *Amore*, a cui dà un'ampia portata, combinando col resto anche l'amore della donna idealizzata, ch'egli arriva ad intendere in alto e mistico senso. Quei due amori principali si combinano nella sua idea politica e storica, come nella sua idea filosofica-teologica, per modo che è impossibile definire s'egli arrivi da quella a questa o viceversa. Riconosciamo ambedue nell'ardore con cui studia lo scibile intiero, trovando il pascolo più geniale nell'antichità che gli rivela la parte più propriamente umana di quello, nel posto che tiene l'ideale antico in quella organizzazione politica ch'ei vagheggiava, e nel fondamento storico su di cui basa le sue idee patriottiche. L'amor d'Italia è in lui di una intensità straordinaria, e con questo ha stretto rapporto anche l'amore dell'antichità; poichè la continuità fra i Romani e gli Italiani ei la concepisce intera e non interrotta mai; la storia dei Latini comincia con Enea e giunge fino al tempo suo; tutta la gloria latina ei la sente come gloria italiana, e l'anima sua di poeta e di patriota si entusiasma per quella. Egli non domina altra visuale storica che quella che abbiamo veduto esser propria generalmente degli uomini dotti del medio evo e che si concentrava essenzialmente nella storia di Roma, conducendo all'idea dell'Impero universale. Questo, che uomini d'altra nazione concepivano solo astrattamente e come al di sopra della loro idea nazionale, guidati dalla storia della cultura e dell'idea religiosa, egli, oltre al resto, lo sentiva profondamente come italiano e lo vedeva come fondamento a legittime aspirazioni nazionali, alla nobiltà, ai diritti e alla meta degl'Italiani. Le belle effusioni di questo suo sentimento nella *Divina Commedia* e nelle prose sono cose troppo note perchè qui dobbiamo rammentarle.

Tanta potenza di sentimento nazionale italiano ci

---

[1] Sull'elemento antico in Dante ha scritto notevoli pagine il Fauriel (*Dante et les origines de la langue et de la litt. ital.*, II, pag. 420 e segg.); ma ei non si è trattenuto a considerare fino a qual punto questo elemento in Dante rappresenti quella stessa cosa che rappresenta in tutto il medio evo. Meglio ciò risulta da quanto intorno a Dante per questo lato ha scritto il Piper nella sua opera *Mythologie der christlichen Kunst*, I, pag. 255 e segg.

fa intendere una delle precipue ragioni della simpatia e della preferenza che ha Dante per Virgilio. Infatti, è chiaro che Dante considera Virgilio come poeta eminentemente nazionale, «la *nostra* maggior Musa», «il *nostro* maggior poeta.» La sua anima d'italiano si è commossa fortemente a quella lettura, riconoscendo nei fatti narrati dal poeta l'antica storia d'Italia, e pensando che fu bene per questa Italia nostra che

> morì la vergine Camilla,
> Eurialo e Turno e Niso di ferute,

.... Numerosi luoghi ben noti della *Divina Commedia*, fra gli altri il bel canto sul corso trionfale dell'aquila latina, e il libro sulla Monarchia, e quanto ivi è detto sulla legittimità dell'Impero, singolarmente appoggiandosi su Virgilio, mostrano quanto il sentimento della romanità rivivesse potentemente in Dante, e quanta armonia ci dovesse essere in tal rapporto tra il sentire suo e quello del Mantovano. Questo sentimento che conduceva Dante a quella utopia politica che tutti conoscono, avea, strano a dirsi, le sue radici appunto in ciò che rendeva impossibile l'attuazione di quella utopia, cioè nel concetto di una individualità nazionale. Perciò ha un bel dirci Dante ch'egli è cittadino del mondo;[1] le sue effusioni patriottiche, le sue predilizioni manifestate in verso e in prosa per i *Latini* antichi e moderni, il suo entusiasmo per questa Roma grandiosa che è gloria italiana, l'ardore intenso con cui afferma colla parola e coll'esempio la nobiltà del nostro volgare, le terribili parole ch'egli usa contro quegli uomini *abominevoli* che preferiscono il volgare straniero a quello della patria loro[2] e tante altre simili cose, fanno di lui il più grande e più antico rappresentante della nostra idea nazionale, mostrano ch'egli si sente italiano ben più assai e prima che cosmopolita. Qual posto competa all'Italia in quell'idea dell'Impero,

---

[1] "Nos autem cui mundus est patria velut piscibus aequor, quamquam Sarnum biberimus ante dentes, et Florentiam adeo diligamus, ut quia dileximus exilium patiamur iniuste etc." *De vulg. eloq.*, I, c. 6. Al grande esule, ferito nel suo sentimento patrio, è momentaneo conforto ricorrere colla mente all'idea astratta della universale fratellanza umana.

[2] ".... e tutti questi cotali sono gli abominevoli cattivi d'Italia che hanno a vile questo prezioso volgare, lo quale se è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto egli suona nella bocca meretrice di questi adulteri." *Convito*, I, 11.

la storia lo dice. Essa non fu propria soltanto di Dante, e sempre per quanti la vagheggiarono, sia qualsivoglia il rapporto che segnassero fra Papato e Impero, l'Italia apparve come il baricentro della tradizione imperiale. Dante nell'*Eneide* non trovava adunque soltanto la base per una fredda teoria politica, ma trovava anche un pascolo opportuno e gradito ad un amore vivissimo che gl'infiammava l'anima. Oggi la cosa può esser molto diversa; ma chi sa trasportarsi colla mente nei vari momenti della storia, deve intendere che cosa dovesse parere Virgilio ad un pensatore e patriotta italiano di quella tempra, nel secolo decimoterzo. Arrivare al concetto della loro nazionalità senza passare per quello dell'antichità latina era moralmente impossibile per gl'Italiani. Il prestigio che esercita l'antichità su di essi al ridestarsi del loro pensiero e al principiare del loro rinnovamento, sieno qualsivoglia le idee e le utopie a cui conduce, ha la sua prima base nel sentimento nazionale. Però, per quanto paia e sia pure una pazza cosa, la tragicommedia di Cola di Rienzi ha nelle cause da cui muove tanto di nobile e di grande, che riesce simpatica e poetica oltremodo. L'idea dell'Impero doveva essere un'idea italiana, come l'Impero fu un fatto italiano.

Dante adunque non è ammiratore di Virgilio soltanto perchè è un gran nome imposto dalla tradizione. Egli riconosce che la tradizione ha ragione di considerarlo come il più grande poeta latino, e se quella non glielo dicesse, lo vedrebbe da sè; la dipendenza di tanti altri poeti da lui, l'essere egli loro *onore* e *lume* ei vede appieno; sa che tutti gli *fanno onore*, e sa pure che *di ciò fanno bene*. Conosce il posto che la storia assegna ad Omero, e sa che Omero è quegli «che le muse allattar più ch'altri mai;» ma in fatto egli Omero non lo conosce,[1] e per lui l'*altissimo* poeta, al quale Omero stesso fa onore venendo innanzi agli altri come sire, è Virgilio. Le perfezioni dell'opera virgiliana, come vero poeta, le sente tutte; e di quel

[1] I fatti della saga troiana de' quali parla, non li conosce che dai latini ed anche con mescolanza d'idee medievali, come vedesi nella fantastica fine che fa fare ad Ulisse (*Inf.*, XXVI, 91 e segg.). Neppur pare conosca Ditti e Darete, tanto usati nel medio evo. Anche l'*Homerus latinus* pare siagli ignoto (cfr. *Convito*, I, 7). Nei pochi luoghi ne' quali cita Omero, la sua fonte immediata è Aristotele, una volta Orazio. Cfr. Schück, Op. cit., pag. 272 e segg.

miracolo dell'arte egli è superbo come italiano, poichè latino e italiano sono egualmente lingua nazionale di Italia, e Virgilio è la «Gloria dei Latini» per cui

> Mostrò ciò che potea la lingua nostra.

La vivacità e la profondità delle impressioni prodotte su di lui dalla lettura dell'*Eneide* assai più che del *bucolico canto*, si scorge in luoghi numerosissimi delle sue opere che mostrano quanto ei dicesse vero parlando del «lungo studio» e del «grande amore» che gli fero cercare il volume del Mantovano. E quanta efficacia egli riconoscesse nella parola virgiliana ei lo fa esprimere da Beatrice a Virgilio, quando nell'affidare a lui il poeta smarrito gli dice (*Infer.*, I, 112):

> Venni quaggiù dal mio beato scanno,
> Fidandomi nel tuo parlare onesto,
> Ch'onora te e quei ch'udito l'hanno.

Egli stesso ci fa sapere che l'*Eneide* la sapeva tutta quanta.[1] Ma quanto era diversa questa sua conoscenza da quella dei centonari di un tempo, che facevano strazio della poesia virgiliana a cui erano affatto sordi! Dante sentì vivamente scaldarsi dalle faville

> della divina fiamma,
> Onde furo allumati più di mille;
> Dell'*Eneide* dico.[2]

L'uso che Dante fa di Virgilio nelle opere minori mostra che questi era veramente, com'ei dice, il *suo autore* prediletto, di cui niun altro fu più omogeneo e simpatico al suo spirito, e che era già da molto tempo compagno inseparabile del suo pensiero, prima ch'ei lo facesse compagno del suo mistico viaggio. Non v'ha cosa più bella e più stupenda nella storia del pensiero italiano di questa simpatia che congiunge con prodigiosa, segreta, irresistibile attrazione due grandi rappresentanti delle due epoche più luminose di esso, e segna così in modo imponente la continuità mirabile che esiste fra quelle.[3]

---

[1] Virgilio gli dice:

> . . . . e così canta
> L'alta mia tragedìa in alcun loco:
> Ben lo sai tu che la sai tutta quanta.
>
> *Inf.*, XX, 112.

[2] *Purg.*, XXI, 94.

[3] Pare incredibile che Heeren abbia potuto scrivere sul serio

Come poeta Dante è del tutto creatore, e nulla v'ha che sia a lui tanto estraneo quanto l'imitazione. Ciò si rende manifesto appunto da questo fatto, che ad onta del suo culto per gli antichi poeti e per Virgilio sopratutto, la mente sua robusta non ha subìto l'influenza di questi nella produzione di natura artistica. Gli uomini di questa tempra non possono imitare, e anche quando vogliono imitare, creano. Nella poesia dantesca si conosce quanto il poeta abbia familiari gli antichi, e reminiscenze dello studio di questi s'incontrano numerosissime in fatti, in nomi, in talune formole; ma in generale il tipo dell'arte dantesca è intieramente nuovo ed originale, ed intimamente diverso dall'arte antica. Per convincersi di ciò basta esaminare quei luoghi nei quali il poeta ha avuto dinanzi incontestabilmente un esemplare antico, come fra gli altri è la celebre descrizione del supplizio di Pier delle Vigne, del quale, com'ei dice esplicitamente, Virgilio gli ha dato l'idea nel fatto di Polidoro. Ognun vede chiaro che fra i due poeti non v'ha di comune che il tema, mentre lo stile e l'arte sono al tutto diversi. L'ornato retorico, il cumulo di epifonemi, la facondia grandiloquente, proporzionata al tono epico secondo l'idea antica e romana singolarmente, che troviamo in Virgilio, stanno agli antipodi della semplice naturalezza ed evidenza, lontana da ogni ornato retorico, e da ogni tendenza declamatoria, che distinguono Dante. Di certo, quand'ei chiudeva dicendo «e stetti come l'uom che teme,» sapeva bene di non imitare il risonante e magnifico «obstupui steteruntque comae et calor ossa reliquit» di Virgilio. Di queste profonde differenze non è possibile ch'egli non avesse coscienza, e quand'ei dice a Virgilio:

> Tu se' solo colui da cu' io tolsi
> Lo bello stile che m'ha fatto onore,

non bisogna intendere grossamente ch'egli abbia voluto poetare secondo lo stampo virgiliano, cosa che sarebbe falsa, ma bisogna cercare quel significato di quelle parole che la realtà giustifica, in quella guisa come ciò conviene fare per Eschilo allorchè ei dice che le

---

che Dante conobbe Virgilio solo per autorità altrui! "Perfino la parte assegnata a Virgilio nella *Divina Commedia* mostra bene che Dante lo conosceva più per notizia altrui, che per cognizione diretta." *Gesch. d. klass. Litt. im Mittelalt.,* I, pag. 320.

sue tragedie altro non sono che bricioli raccolti dalla mensa omerica. Alle forme caratteristiche della poesia dantesca quelle parole non si possono riferire: chè infatti se la *Divina Commedia* non offre opera d'imitazione artistica dell'antico, molto meno ne offrono le poesie anteriori, alle quali pur soltanto debbono riferirsi quelle parole, essendo appunto quelle poesie per le quali Dante avea già acquistato celebrità prima di comporre l'opera sua maggiore. Le liriche di Dante non hanno assolutamente che fare coll'arte antica, e molto meno coll'arte virgiliana; esse, così nel sentimento come nella forma, sono tutte di ragione moderna. Dante però dichiara altrove che cosa egli intenda per quello stile che gli ha fatto onore.[1] Il carattere fondamentale del «dolce stil nuovo,» del quale egli tanto si compiace di essere introduttore, ei lo stabilisce in questo, che:

> quando
> Amore spira, noto, ed a quel modo
> Ch'ei detta dentro vo significando.

Subordinare la poesia agli impulsi del sentimento reale, far ch'essa vada sempre «dietro al dittatore» è ciò ch'ei chiama suo stile e ciò di cui è superbo. Così lo *stile* viene a riferirsi, non tanto alle forme dell'arte, quanto alla ragione subbiettiva di questa, ragione che può essere identica anche in due poeti diversissimi per ordine di produzione poetica e per qualità di forme artistiche. Convien notare che nella parola *Amore*, secondo l'uso dantesco, principalmente sono poste in rilievo le tendenze intellettuali.

Lo stile poetico di Dante risulta dall'opera armonizzata del sentimento e della riflessione; è tutto prodotto di un lavoro interno che ricusa ogni imitazione ed ogni convenzionalismo. Non è nè improvvisazione scomposta e tumultuaria, nè fredda versificazione di

---

[1] Witte ha voluto riferire queste parole al *De Monarchia*, ed anche a me è sembrato per un momento che il poeta pensasse qui alle sue prose. Ma oltre ad altre ragioni, il poeta stesso ci vieta di ciò ritenere, dicendoci chiaramente che lo stile del suo poetare è quello di cui si gloria; in esso soltanto egli sa di essere, com'è in realtà, novatore. Contro Witte argomenta Wegele (*Dante Alighieri*, pag. 348 e segg.), il quale però non ha inteso neppur egli il significato di questo luogo dantesco, riferendo lo *stile* di cui qui parla il poeta alla parola, ed alla imitazione formale di Virgilio.

dottrine e pensieri filosofici allegorizzati:[1] è poesia vera e propria, ma grande poesia di riflessione. Giustamente il poeta la contrappone a quella poesia priva di profondità e di rispondenza subbiettiva che era rappresentata da Buonaggiunta, da Jacopo notaio e simili, come pure da quei *grossi* dei quali parla nelle prose. Per la sapienza della elaborazione artistica, ed anche per la profondità del pensiero che si racchiude sotto le forme poetiche (secondo le idee medievali), la più alta misura di nobile ed illustre poesia, ei la riconosce in Virgilio. Insomma, la poesia dantesca è grande poesia di riflessione individuale, che si slancia ricisamente e s'innalza al disopra della poesia popolare o convenzionale: è poesia classica, non per imitazione dei classici, ma perchè raggiunge quel livello di nobiltà artistica che costituisce la classicità. Tale è «lo bello stile» di Dante, e s'intende che Virgilio, il più grande poeta classico allora conosciuto, fosse il più grande esempio a lui noto dell'arte poetica così concepita.[2] Chi entra bene in questo concetto, deve intendere ch'esso non implica punto l'imitazione delle forme poetiche altrui, ma anzi l'esclude.

Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo;* Livorno, Vigo, 1872; vol. I, pag. 257-276.

---

1 A questo condurrebbe quanto sostiene il Perez nelle pagine (*La Beatrice Svelata,* pag. 65 e segg.) che ha consacrate alla definizione di questo stil nuovo di Dante. Negare l'allegoria in Dante non si può; ma questa non era che un modo allora naturale ed ovvio di quella dottrina e profondità di pensiero che Dante richiede nel poeta; non è però in essa che Dante fa consistere la poesia in generale, nè la propria poesia in particolare.

2 Il "primo amico" di Dante, Guido Cavalcanti, era anch'egli poeta di stil nuovo, e Dante stesso ci dice quanta armonia fosse fra loro nel concetto della poesia volgare. Questo non avrebbe potuto essere se, come molti interpreti antichi e moderni hanno voluto, quel verso (*Inf.* X, 63) "Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno" dovesse intendersi alla lettera, quasi realmente Guido fosse sprezzatore di Virgilio e degli antichi poeti. Nel luogo ove quel verso ricorre, trattasi manifestamente dell' idea più profonda che è incarnata nel viaggio di Dante. È per me chiarissimo che la ragione per cui Dante dice che quel suo amico e compagno prediletto non trovasi con lui per quella via, non può in alcuna maniera riferirsi a differenze che esistessero fra loro nell'idea artistica (poichè nè tali differenze c'erano, nè ivi sarebbe stato luogo a parlarne), ma sì bene nelle tendenze speculative e nel pensiero filosofico, quali sappiamo che realmente esistettero. Cfr. Perez, Op. cit., pag. 382 e segg., e meglio D'Ovidio nel *Propugnatore,* III, 2, pag. 167 e segg.

La realtà storica di Beatrice.

Ultimo e non meno acerrimo oppugnatore della realtà storica di Beatrice, è il prof. Adolfo Bartoli, secondo il quale essa non è «la *Sapienza*, come voleva il Biscioni,.. non la *Monarchia Imperiale* del Rossetti, non l'*Intelligenza attiva* del Perez: ma *la donna*, la donna terrena contemplata nelle più nobili, più alte, più celesti sue qualità; guardata coll'occhio un po' mistico degli uomini medievali in genere, ed in ispecie dei Fiorentini Bianchi della fine del secolo XIII; la donna terrena che a poco a poco acquista qualche cosa dell'angiolo; un essere vago, astratto, impalpabile che si concretizza in ogni volto gentile di bella fanciulla, per tornar poi a sfumare nelle forme più aeree.... La *Beatrice* dei poeti del *nuovo stile* non è altro che la oggettivazione di una intima e profonda soggettività. »[1] Pel Bartoli adunque, non solo Beatrice non è persona reale: ma e Giovanna e Lagia e Selvaggia e tutte le altre donne celebrate dai poeti del *dolce stil nuovo*, non esistono anch'esse se non « dentro alla mente, alla fantasia, allo spirito »[2] dei loro cantori.

Non capovolgiamo la storia, dice a ragione il Bartoli:[3] ed è questo appunto che noi pure chiediamo. « Anche noi moderni, osserva egli, abbiamo forse in certi momenti della nostra esistenza provato qualche cosa di simile. Abbiamo dato vita ad un sogno della nostra mente, abbiamo vagheggiata questa parvenza come cosa reale, ci siamo affezionati a questa illusione. Ma quanto più non doverono esser potenti quei cuori e quelle fantasie medievali nell'oggettivare i loro sentimenti! »[4] Ma è qui precisamente il punto in che dissentiamo dall'amico nostro. Noi moderni, venuti dopo l'uso e l'abuso dell'analisi, dopo la *critica della ragion pura* e quella *della ragion pratica*, anzi dopo ogni sorta di critica, esercitata a dritto o a rovescio sopra ogni cosa, sul relativo e sull'assoluto, sul reale e sull'ideale, sull'arte, sulla religione, sulla

---

1 *Storia della Lett. Ital.*; Firenze, Sansoni, 1881; IV, 191-2.
2 *Ibid.*, pag. 196.
3 *Ibid.*, pag. 194.
4 *Ibid.*, pag. 192.

storia, sulla vita, noi moderni siamo capaci di coteste quintessenze del sentimento e del pensiero: ma non ne erano capaci le *corpulente fantasie* e i rudi ma gagliardi intelletti dell'età media, che miravano a riunire, *assommare*, condensare le cose nell'esser loro più compiuto, quanto noi invece a separarle e distinguerle nei loro elementi. La chimica è per noi entrata da per tutto: e noi moderni siamo ben capaci a forza di analisi, e come per lambicco, di arrivare al concetto ideale della donna, e dar ad esso una certa nebulosa parvenza: e a tal creazione fantastica, a siffatta *cara beltà* da noi fabbricata, consacrare il canto e la vita. Un poeta che canti la donna al modo come descrive il Bartoli, è possibile ai dì nostri e potrà essere compreso dalla sua generazione; ma un intelletto del dugento non era a ciò adatto, nè l'età sua lo avrebbe capito. Cotesti antichi dal reale salivano su su, di *collo in collo*, all'ideale: non andavano all'ideale di slancio, nè avevano penne a tal volo. Oggettivavano, diremo così perchè queste formole piacciono al nostro dotto avversario, oggettivavano l'ideale, ma in qualche cosa di reale: anzi da questo partivano per giungere a quello. La Filosofia, la Filologia, l'Intelligenza, la Natura rivestivano di corpo umano, tanto abborrivano dall'astratto, dal vago, dall'impalpabile! Dante poi, e questo è ciò che lo distingue da Boezio e dai poeti francesi e loro imitatori, sfuggì la *personificazione*, che è pur un modo di concretar l'astratto, e volendo che *sotto vesta di figura o di colore retorico* si trovasse il reale, si giovò invece per l'arte sua della *persona*. Si guardi invero com'egli procede nell'uso degli enti allegorici introdotti nella *Commedia*. Prima abbiamo la *persona*, l'ente storico, vero, reale: poi su di essa si adatta il simbolo. Egli non crea, scomponendo e ricomponendo, un tipo della ragione umana, della filosofia morale, ma a ciò si giova del personaggio storico di Virgilio: non crea un tipo dell'umana libertà, della libertà interiore, ma dà questo significato al personaggio storico di Catone, e così via. Tutto il mondo soprannaturale ch'egli rappresenta ha come una entità reale: è costruito, è matematicamente architettato in *numero, pondere et mensura:* ogni individuo da lui effigiato non è generica figura di vizio o di virtù, ma essere umano effettivamente vissuto. E così è di Bea-

trice, che non è *la donna* in genere, « un essere vago, astratto, impalpabile, che si concretizza in ogni volto gentile di bella fanciulla: » ma *una* donna, vissuta al mondo, amata, celebrata, pianta da Dante, e da lui innalzata a rappresentare un'idea di sublime perfezione fisica e morale. Conforme all'arte di Dante, per la quale non vi ha nulla di vuoto, di vacuo, di sfumato, di vaporoso, Beatrice è donna, prima di esser simbolo, e può esser simbolo appunto perchè fu donna. Noi, contemporanei del Byron, del Goethe, del Leopardi, del De Musset, del Lamartine, che proviamo, come ben dice il Bartoli, tutte « le torture del sentimento, le sue raffinatezze, le sue malattie, il suo stato di orgasmo continuo, »[1] noi possiamo ben avere di cotesti morbosi appassionamenti per le creazioni del nostro spirito, formate industriosamente col separare l'accidentale e l'individuale per giungere all'ideale essenza; ma i nostri antichi procedevano in altro modo, realizzando fortemente e scolpitamente l'astratto: e Dante poi in ciò superò i suoi coetanei, che del reale si fece scala all'ideale, e trovò così fra i due termini quel giusto contemperamento, dietro il quale invano si affatica l'arte moderna, che o si sottilizza e si evapora, o miseramente si ravvolge nel fango. Ma se l'arte è impotente a riprodurre i modi di Dante, non li disconosca almeno la critica, nè voglia al secolo XIII recare le abitudini intellettuali del XIX.[2]

---

[1] *Ibid.*, pag. 194.

[2] Non volendo nè potendo fare del sistema del Bartoli una compiuta esposizione e una continuata analisi critica, ci siamo contentati di darne una idea generale; ma, crediamo, compiuta ed esatta. Qui in nota aggiungiamo alcune osservazioni spicciole. — A pag. 193 ei dice: " Come spiegherebbero i difensori della Beatrice storica quel dire (§ XV) che il desiderio di vedere la donna distrugge nella sua memoria ciò che si potesse levare contro di lui? Prenderebbero essi alla lettera tutto il racconto del cap. XIV? " E perchè no? Quel *tremore*, che dà tanto da fare al Bartoli, non è un fenomeno amoroso? non si sente forse bene spesso dall'amatore l'appressarsi dell'amata anche prima di vederla ? — Pag. 195: " Intesa *Beatrice* come la donna ideale, anche quel *gabbarsi* (altrimenti inesplicabile, strano, disgustante) ch'ella fa dell'innamorato poeta, non solo s'intende, ma diventa naturalissimo. " Ahimè! fosse pur vero che solo le donne ideali si gabbino dei loro amatori, e non anche le donne reali! Che la cosa sia *disgustante*, passi: che sia *strana*, pur troppo non lo diremmo. — Pag 195. Al Bartoli non pare ammissibile la realtà della scena narrata nel § XIV, dove Beatrice appare a Dante in mezzo a molte altre belle donne. Ammette che queste " possono essere storiche, ma nulla vieta di credere che là, appunto, là in mezzo ad una festa, dove molte belle e gentili donne son convenute, la bellissima figlia del suo pensiero apparisse a Dante, e ch'egli la sentisse avvicinarsi al cuor

Degno d'osservazione è intanto il fatto, che tutti coloro i quali fanno di Beatrice un mero simbolo, sotto cui si nasconde una figurazione filosofica, politica, rettorica, od erotica, espongono la loro dottrina in forma, come se fossero essi tutori e vindici del buon nome di Dante, manomesso dai loro contraddittori. Essi credono di innalzar Dante, facendolo incapace di un amor vero, naturale, umano, e quasi si sdegnano che altri ciò possa credere. Ma essi veramente, volendolo porre di sopra dalle umane condizioni, lo pongono fuori dell'umana natura. Essi negano a Dante una facoltà comune a tutti gli uomini, e dalla quale altezza d'ingegno o d'animo non valgono a sottrarsi. Volendo far di Dante qualche cosa più che un uomo, ne fanno in realtà assai meno

---

suo. Nulla vieta, che noi intendiamo che il poeta finga che con lei parlassero le altre donne, ognuna delle quali aveva di lei una particella in sè. Precisamente, la vista delle altre donne, in mezzo alle quali si trova Dante, fa sorgere l'immagine dell'alta donna, alla quale egli aspira, e che non trova compiuta in nessuna di quelle che lo circondano. Quindi il *tramortire*, quindi *l'ebrietà del gran tremore* ecc. „ Nulla vieta, certo, di immaginar quello che più piace; ma quanto più piane procedono le cose, raffigurandole come Dante le descrive! Abbiamo una scena naturale e, possiamo dire, comune: un amante che entra in una ragunanza di belle donne, e presènte quasi la venuta dell'amata, sicchè il cuore gli batte, e tramortisce, e le altre donne di ciò si avvedono, e ridono. Ma no: secondo il Bartoli, le donne sono vive e vere; la ragunanza festiva è una realtà; ma Dante entrato in mezzo alla festa, per prima cosa astrae dall' aspetto di quelle belle donne la particella che compone l'immagine compiuta dell'alta donna, e poi trema e tramortisce per questa, la quale “non esiste che dentro alla sua mente, alla sua fantasia, al suo spirito, „ e con la quale poi, non si sa come facessero a parlare le altre. Il Bartoli, che non ammette le *visioni* dantesche, perchè l'Alighieri sarebbe un *allucinato* (pag. 173), non sapremmo come chiamerebbe uno che, non essendo Dante, patisse di siffatti fenomeni fantastici. — A pag. 197 il Bartoli trova molto *astrusa* l' identificazione che fa Amore, di Beatrice con sè medesimo. O che anche nel parlar comune non si dice *Amore* a donna amata? Qui dunque abbiamo in foggia poetica un fatto ordinario. — A pag. 198 è detto che Dante sorrideva agli amici che gli dimandavano: *per cui t'ha così distrutto quest' Amore?* solo “perchè non poteva dire per chi l'amore l'avesse distrutto e sorrideva al pensiero che essi fantasticassero di una vera e propria persona... Perchè avrebbe Dante sorriso, se si fosse trattato di un amore per donna reale? Che ragione c'era di sorridere? ecc. „ Anche qui abbiamo uno dei più comuni fenomeni della vita reale. Amici, più o meno discreti, vedono taluno mal ridotto; indovinano che sia effetto d'amore: dimandano per chi. L'innamorato, geloso del suo segreto, risponde con un sorriso, che non nega nè assènte, ma lo dispensa dal nominar persona. A chi ciò non è accaduto? — Altre cose potremmo notare, ma non vogliamo più oltre dilungarci. Ammiriamo il sottile ingegno del Bartoli, ma non sapremmo consentire al suo metodo critico. Noi duriamo a stare nella schiera di quegli “ingenui, che non travedono nemmeno le immani difficoltà di quel terribile libro (pag. 236).„ A questo siete giunti: a chiamar *terribile* libro la *Vita Nuova*, solo perchè fantasticando lo riducete un indovinello indecifrabile e ne torturate ogni parola!

che un uomo. Essi ci raffigurano come il Dante vero, un Dante tutto testa e niente cuore, tutto intelletto e niente affetto. Ma questo non è il Dante che ci si rivela nelle opere da lui scritte, chi le studi senza preconcetti. La grandezza e l'eccellenza dell'Alighieri sta appunto in una bella e rara armonia di tutte le facoltà e le potenze dell'essere umano, tanto più mirabili quanto si consideri che intelletto e cuore si svolsero in lui in misura non comune alla generalità degli altri uomini. Ma l'aver egli amato in modo così squisitamente superiore alla generalità degli altri uomini, non può voler dire ch'ei non provasse quel sentimento che ogni essere umano, tanto o quanto, è destinato a sentire.[1]

ALESSANDRO D'ANCONA, *La Vita Nuova illustrata con note* ecc.; 2ª ediz; Pisa, Libreria Galileo, 1884; pag. XXXIII-XXXIX.

Il Farinata di Dante.

In Dante ci era molto del Farinata: indi la sua grande ammirazione per questo illustre cittadino. Due cose Dante dispregiava sovranamente: ciò che è fiacco e ciò che è plebeo, papa Celestino e maestro Adamo. Il suo ideale, il suo *esser vivo*, il suo esser uomo, il virile, l'eroico, è la Forza, non certo la forza materiale, ma la forza dell'animo, ciò che egli chiama *magnanimità*, grandezza d'animo, una forza invitta, che tiene alta la nostra personalità sulla natura e sullo stesso inferno e su tutti gli ostacoli e le vicissitudini. Questo concetto del virile è la Musa del sublime dantesco, nel suo lato negativo e positivo, come nei seguenti motti: *Guarda e passa; — Sciaurati che mai non fur vivi; — Voler ciò udire è bassa voglia; — E per dolor non par lacrime spanda; — L'esilio che m'è dato, onor mi tegno; — Alma sdegnosa, Benedetta colei che in te s'incinse; — E cortesia fu lui esser villano.* — Questo concetto lampeggia pure in quella me-

[1] Ci sembra un bel paradosso e null'altro, quello che formulò a questo proposito il Dumas figlio *(Entr' actes,* 3 sèrie, 1879): " Le poëte de génie a une conformation à part. Son coeur n'est chargé que de percevoir, non de garder les sensations. Il les expédie immédiatement au cerveau, qui est beaucoup plus grand que lui, qui les recueille, les expertise, les classe, les catalogue et les offre ensuite, à son heure, à la foule ébahie et prosternée. "

ravigliosa rappresentazione del viaggio di Ulisse, presentimento di Colombo, là dov'egli dice a' suoi:

> Considerate la vostra semenza:
> Fatti non foste a viver come bruti,
> Ma per seguir virtute e conoscenza.

E dove dice di Bruto:

> Vedi come si storce e non fa motto.

E a questo concetto appartengono tre alte creazioni della *Commedia,* la Fortuna, il Capaneo e il Farinata. Nella Fortuna la Forza non è ancora Libertà, non è ancora uomo, ma è Natura o Necessità, vuota di passione e di lotta, perciò tra le imprecazioni degli uomini immutabilmente beata e serena:

> Ma ella s'è beata e ciò non ode:
> Con le altre prime creature lieta
> Volve sua sfera e beata si gode.

Nel Capaneo il concetto è colto al rovescio e in antitesi a papa Celestino. In questo papa e ne' suoi simili ci è l'assenza della forza, il non esser vivo; nel Capaneo ci è la millanteria della forza, la vanagloria dell'esser vivo: *Qual io fui vivo, tal son morto.* In questa profonda concezione di Dante la forza ci sta non per raggiungere alcuno degli alti ideali, a cui è fatta la nostra semenza, ma ci sta per sè stessa. Se mi è lecito di parlare un po' alla tedesca, è una forza subbiettiva, vuota di contenuto, senza scopo e senza motivo, perciò arbitraria, la forza per la forza. Gli antichi rappresentarono questo concetto nella favola de' Giganti che volevano scalare il cielo, e Giove che li fulmina è appunto la forza delle cose che si vendica e li gitta giù. Prometeo tace ed è tranquillo nel suo martirio, perchè Prometeo è già l'uomo, forza conscia e libera, che ha le sue idee e i suoi fini, e anche vinto si sente maggiore della natura o di Giove. Capaneo non è ancora l'uomo, ma è il nato de' giganti, la forza ancora bruta e naturale, di un'apparenza colossale al di fuori, ma vuota e fiacca dentro. In effetti, se guardiamo il di fuori, l'imagine della forza prende le più grandi proporzioni. Capaneo, ucciso dal fulmine di Giove, non si confessa vinto, anzi dice con iattanza:

— Qual io fui vivo, tal son morto. — Nè bastandogli, si studia mettere in maggior risalto la sua forza:

> Se Giove stanchi il suo fabbro, da cui
> Crucciato prese la folgore acuta,
> Onde l'ultimo dì percosso fui;
> O s'egli stanchi gli altri, a muta a muta,
> In Mongibello alla fucina negra,
> Gridando: Buon Vulcano, aiuta, aiuta,
> Sì com'ei fece alla pugna di Flegra,
> E me saetti di tutta sua forza,
> Non ne potrebbe aver vendetta allegra.

Capaneo concepisce Giove a sua similitudine: si finge un Giove plebeo e grossolano, pura forza materiale, e senz'avvedersene fa il ritratto e la condanna di sè stesso. Codesto Giove è *crucciato* che Capaneo osi vantarsi uguale o superiore a lui; e per farne *vendetta* lo percote con la folgore acuta. Ma non perciò Giove ha potuto piegare l'orgoglio di Capaneo, rimasto morto *qual era vivo*, nè il potrà mai, che che faccia: e qui è l'impotenza di Giove, il suo cruccio perpetuo, la sua vendetta non allegra. Capaneo dal fondo dell'inferno lo sfida e lo ingiuria, come facea vivo, e per meglio certificare l'impotenza del Dio nella sua lotta contro di lui, ti offre una successione di *sforzi* con un maraviglioso *crescendo*, fino a rappresentare il Dio nell'atto ridicolo di raccomandarsi al buon Vulcano, gridando: — Aiuto, aiuto! — ricordando con amaro frizzo la pugna di Flegra, quando fu assalito da' giganti. E a questo Dio, circondato di tutta la sua potenza e armato di tutte le sue armi, che cosa Capaneo contrappone? Un semplice *me:*

> E me saetti di tutta sua forza.

Rappresentazione maravigliosa di energia e di armonia, dove parola, frase, cadenza, periodo, colorito, il tono, lo stile e la forma esce tutto dalla profonda e immediata contemplazione del poeta.

Ma tutto questo non è che il di fuori, la simulazione e l'apparenza della forza, di rincontro a cui sembra impotente lo stesso Giove. La vera forza è al di dentro, nell'anima, ed è semplice e tranquilla, nè per affermarsi e farsi credere le è mestieri tanto apparato e pompa esteriore. Capaneo, che sotto alla piog-

gia del fuoco giace *dispettoso e torto*, sì che *secondo l'apparenza* la pioggia nol matura,

Sì che la pioggia non par che il maturi,

più mena vanto, più si sforza di dimostrare la sua forza, e meno ci riesce: perchè la vera forza si vede, non si dimostra. Essendo la sua forza puramente materiale, quando fu percosso dalla folgore, entrò nella sua anima questa persuasione che Giove materialmente è più forte di lui. Ma la sua fiacchezza morale gl'impedisce di fare ad altri e a sè stesso questa confessione, e perciò nel suo linguaggio trovi l'ostentazione della forza, per renderla credibile agli altri e a sè e dare una mentita alla propria coscienza. Il sentimento che nasce da questa contraddizione tra l'essere e il parere, tra la fiacchezza interna o lo coscienza della sconfitta e la simulazione della forza e della vittoria, è il dispetto o la rabbia, che è la ribellione impotente de' superbi, quando sono fiaccati e domi da' più forti di loro:

O Capaneo, in ciò che non s'ammorza
La tua superbia, se' tu più punito:
Nullo martirio, fuor che la tua *rabbia,*
Sarebbe al tuo furor dolor compito.

La folgore di Giove avea colpito non pure il suo corpo, ma l'anima.

Fin qui non abbiamo ancora il virile, l'uomo, la forza libera e consapevole. In Farinata l'uomo comparisce per la prima volta sul moderno orizzonte poetico.

Farinata non solo non mena vanto della sua forza, ma ignora di esser forte. Questo concetto della pura forza, vuota di ogni contenuto, e intenta solo a soddisfare sè stessa, è estraneo al suo carattere. Non sa d'aver forza. Questo solo ei sa, che ama la sua parte con tutta l'energia e la possanza dell'anima. La forza in lui non è potenza astratta e vuota, come in Capaneo, ma è inseparabilmente congiunta con le idee, i motivi e i fini, di cui egli è consapevole e che lo movono all'opera. Questa non è necessariamente forza corporale, anzi può talora dimorare in corpo fiacco; ma è forza d'animo, ciò che Dante chiama magnanimità, quella grandezza morale che abbella la fisonomia e ingrandisce nell'immaginazione anche le proporzioni corporali, e che oggi noi chiamiamo tempra, o *carattere.*

Il carattere nel senso estetico non è questa o quella parte dell'anima, ma è la personalità tutta intera, tutto l'uomo; non è volontà e potenza in astratto, ma volontà e potenza vivente, manifestata nelle idee, nei sentimenti, nelle azioni, co' suoi motivi e i suoi fini: ciò che Dante chiama *esser vivo*, e ciò che costituisce l'individuo, la persona libera e consapevole. In papa Celestino ci è assenza di carattere. Nella Fortuna il carattere è cristallizzato, come nella Natura. Nel Capaneo è pura forza, è in potenza, non è in atto. Nel Farinata la forza non è qualche cosa che stia da sè, ma è già un divenuto, e la senti vivere nell'energia delle convinzioni e de' sentimenti e delle azioni. E questo è il carattere, questo è la persona, nella ricchezza delle sue determinazioni, nella libertà de' suoi movimenti, vita e azione. Così l'uomo esce dall'indeterminato del simbolo e del puro ideale e diviene reale, diviene un personaggio drammatico, l'attore.

Ma questo non è fin qui che il nudo e magro concetto dell'uomo, del virile. Ora noi vogliamo assistere al più magnifico spettacolo a cui l'umanità possa essere invitata; vogliamo vedere questo concetto moversi, animarsi, prender carne, divenire una *forma*. E quando lo vedremo lì, dirimpetto a noi, compiutamente realizzato, potremo dire: Ecco l'uomo!

Farinata, il grand'uomo della generazione passata, vive già da molto tempo nell'immaginazione di Dante, è un personaggio lungamente covato e ammirato. Dante, incontrando Ciacco, dimandò: — Dov'è Farinata? fa' che io lo conosca. — Come giunge nel cerchio degli eretici, volge lo sguardo intorno: sapea Farinata seguace di Epicuro, e spera trovarlo colà, ma rimane deluso: nessun uomo, solo tombe scoperchiate:

> La gente che per li sepolcri giace,
> Potrebbesi veder?

chiede a Virgilio: domanda in apparenza generale, la cui sostanza è non in quello che è espresso, ma in quello che è sottinteso, che tace il labbro ed hanno già espresso gli occhi; e Virgilio lo guarda e l'indovina:

> .... satisfatto sarai tosto
> Ed al desio ancor che tu mi taci.

E mentre Dante pronunzia una risposta mezza tra la scusa e l'ossequio, ecco una voce uscire improvviso da

un sepolcro, e Dante per naturale istinto accostarsi quasi temendo a Virgilio, e Virgilio gridare:

> .... volgiti; che fai?
> Vedi là Farinata che si è dritto:
> Dalla cintola in su tutto il vedrai.

L'inattesa comparsa di Farinata sulla scena è apparecchiata in modo, ch'egli è già grande nella nostra immaginazione, e non l'abbiamo ancora nè veduto nè udito. Farinata è già grande per l'importanza che gli ha data il poeta e per l'alto posto che occupa nel suo pensiero. E noi non lo vediamo ancora e già ce lo figuriamo colossale dalle parole di Virgilio:

> Dalla cintola in su *tutto* il vedrai.

Volevi vederlo: eccolo tutto innanzi a te. — Tutto! Il Tasso, rappresentando Clorinda posta su di una collina e contemplata dall'amante, dice:

> Tutto quant'ella è grande era scoperta.

Tutto qui non esprime grandezza e niente aggiunge alle proporzioni naturali di Clorinda. Il suo significato bisogna cercarlo nella fantasia dell'amante, innanzi al quale ella si presenta in *tutta* la sua bellezza, senza che nessuna delle elette forme gli rimanga celata, ed egli vi si affisa, vi s'incanta ed oblia Argante che lo sfida a battaglia. Di altro valore è il *tutto* di Virgilio: altra è la situazione. Il significato di questo *tutto* è nell'opinione che Dante ha preconcetta di Farinata, e vuol dire: — Lo vedrai in tutta la sua grandezza, — tenendo così l'ufficio di quel che nelle arti plastiche si chiama rilievo, servendo cioè a trasfigurare il reale e dargli le proporzioni che gli attribuisce la fantasia. Siccome l'immaginazione non può concepire l'astratto e l'intellettuale che dandogli corpo e figura, la grandezza morale m'ingrandisce anche quel corpo, non altrimenti che fa il volgo, poeta nato, il quale quando gli si parla di conquistatori, se li rappresenta in forma di giganti. Come in pittura, così in poesia lo studio dell'illusione è uno de' più importanti. L'artista vi giunge naturalmente, quando abbia l'immaginazione chiara e calda, sì che la figura le stia innanzi tutta intera, e non come semplice esteriorità, ma come espres-

sione di ciò che è dentro, come carattere. Di tal natura è l'attitudine in che il poeta rappresenta Farinata:

> Ed ei si ergea col petto e con la fronte,
> Come avesse l'inferno in gran dispitto.

Farinata sta con mezza la persona nascosta nell'arca; rimane solo di fuori il petto e la fronte; e nondimeno egli ci apparisce come torreggiante sugli oggetti circostanti. È un'altra illusione, un altro rilievo prodotto da una parola, *s'ergea*. E qual è il significato di questo *s'ergea?* Quando io mi trovo la prima volta di rincontro ad un grand'uomo, poniamo pure ch'io sia un gigante e quegli un pigmeo, io mi sento quasi per istinto far piccolo piccolo, e più mi par grande, più mi rimpiccolisco. E al contrario ci hanno uomini abbietti che vanno per le vie pettoruti, e a testa alta, e possono stirarsi quanto vogliono, che saranno sempre piccoli; perchè la grandezza è posta non nella realtà delle proporzioni, ma nella nostra immaginazione. Quando Kléber, rapito nell'entusiasmo della vittoria, diceva a Napoleone: — Generale, voi siete grande; — la nostra immaginazione colloca Napoleone sul piedistallo, e il gigantesco Klèber a' suoi piedi col capo inchino. Kléber, che aveva tanto potere sull'esercito, s'ecclissava innanzi a Napoleone, perchè Kléber imponeva con la statura e Napoleone comandava con l'occhio; l'uno parlava a' sensi, l'altro ammaliava le immaginazioni. Quel *s'ergea* preso solo materialmente è ridicolo; diviene sublime, perchè non ti dà la semplice figura, ma ti dà il carattere:

> Come avesse l'inferno in gran dispitto.

Quell'ergersi ti dà il concetto di una grandezza tanto più evidente quanto meno misurabile; è l'ergersi, l'innalzarsi dell'anima di Farinata sopra tutto l'inferno. Così con un colpo solo di scalpello Dante ha abbozzata la statua dell'Eroe, e ti ha gittata nell'anima l'impressione di una forza e di una grandezza quasi infinita.

L'inferno qui ci sta non per sè stesso, nel suo significato diretto e morale, perchè ciò che qui ti colpisce non è certo Farinata peccatore, Farinata in quanto è eretico. Il peccato è menzionato unicamente a dare spiegazione, perchè in questo cerchio si trovino Farinata e Cavalcanti. Dinnanzi alla grandezza morale di

Farinata, al suo ergersi, tutte le figure diventano secondarie, e lo stesso inferno ci sta per dar rilievo alla sua grandezza. Nella nostra immaginazione l'inferno è la base e il piedistallo su cui si erge Farinata. E come l'inferno è scomparso, così è del pari scomparso il Dante simbolico. Dante non è qui l'anima umana peregrina per i tre stadi della vita, ma è un Dante di carne e ossa, il cittadino di Firenze, che ammira il gran cittadino della passata generazione, e rimane come annichilito innanzi a tanta straordinaria grandezza. Eccolo lì, innanzi all'uomo che ha desiderato tanto di vedere: *il suo viso rimane fitto in quel viso;* egli è là, estatico, turbato, e non sa quel che si faccia, ed è necessario che Virgilio lo scuota e lo pinga con le mani verso di lui: — Desideravi tanto di veder Farinata e di parlargli; accostati, ch'egli ti possa udire: *le parole tue sien conte.*

> Io avea già il mio viso nel suo fitto:
> Ed ei si ergea col petto e con la fronte,
> Come avesse l'inferno in gran dispitto.
> E l'animose man del Duca e pronte
> Mi pinser tra le sepolture a lui,
> Dicendo: le parole tue sien conte.

Il gruppo è perfetto di armonia e di disegno. Si vede Farinata torreggiante sopra l'inferno, e Dante a distanza, immobile, attonito, il volto nel volto di lui.

Se questa magnifica *messa in iscena* desta nell'anima il sentimento della grandezza e della forza, le prime parole di Farinata ispirano simpatia e affetto. Sul suo letto di foco, chiuso nella tomba, gli giunge all'orecchio il parlare toscano, e di uomo vivo, e balza in piè:

> Vedi là Farinata che si è dritto.

Un cittadino toscano, la loquela del suo paese, la sua Firenze, le più care memorie gli si affollano nell'anima e rammorbidiscono la sua fiera natura e dànno al suo accento non so che gentile, l'accento della preghiera. In questa onda di dolci sentimenti si lava e si purifica ciò che è duro ed eccessivo nell'anima appassionata del partigiano, e sente rimorso, *quasi* rimorso di aver potuto come capoparte esser molesto alla sua patria, alla sua nobil patria:

O tosco, che per la città del foco
Vivo ten vai, così parlando onesto,
Piacciati di ristare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
Di quella nobil patria natio,
Alla qual forse fui troppo molesto.

Forse! sono le sfumature e le delicatezze dell'anima, che balzan fuori in modo spontaneo e irriflesso, evocate da fatti inaspettati e così ingegnosamente inventati. L'improvviso è espresso fino in quel subito erompere delle parole, prima ancora che noi sappiamo onde vengano e da chi. Se Farinata dicesse: — Io fui molesto alla mia patria, — sarebbe un giudizio già fatto e vagliato e determinato. Ma questo concetto gli si presenta ora la prima volta innanzi, colto all'improvviso da una di quelle gagliarde impressioni che mettono l'anima a nudo, e sotto la pressione di dolci sentimenti gli esce dalla bocca una confessione in quella prima forma provvisoria di un giudizio nuovo e improvviso che non si è avuto il tempo di esaminare. Il Leopardi diceva che niente è più poetico del *forse*. Ed io aggiungerò: e niente più profondo; riferendosi alle gradazioni più fuggevoli e più delicate dell'anima. *Fui molesto*, ti dà un giudizio assoluto e astratto; *forse fui molesto*, te lo dà presente, ora appunto, fra tali impressioni, in tali condizioni, te lo dà non nella generalità dell'idea, ma nell'atto della vita.

Le passioni di un'anima nobile, quando anche sieno eccessive, non l'occupano in modo che non resti intatto nel più profondo ed imo alcun che di puro e di grande che vien fuori subitamente in qualche straordinaria impressione, diffondendo la sua luce e la sua simpatia su tutta la persona. Questo alto sentimento che purifica e abbella Farinata nella violenza della sua passione, Dante qui ha fatto scattar fuori con la sua profonda intuizione de' secreti del cuore. Il gran cittadino nobilita e assolve il partigiano.

Ma non è che un momento. E quando Farinata si vede presso quell'uomo e lo ha squadrato e non lo ha conosciuto, diviene quasi sdegnoso, sospettando non forse appartenesse al partito contrario al suo. Lui, che poco innanzi sentìa rimorso di essere stato forse molesto alla patria con le sue passioni, è pur lui che un momento appresso si sente invadere da quelle passioni.

La natura ripiglia il suo posto; il partigiano si presenta nella sua crudità. Non basta a Dante esser toscano; per trovar grazia appresso a Farinata bisogna ch'egli sia ghibellino. *Chi fur li maggior tui?* In quei tempi di tanta energia il partito non era solo legame di opinione, ma eredità di famiglia: tale il padre, tale il figliuolo:

> Tosto che al piè della sua tomba fui,
> Guardommi un poco, e poi quasi sdegnoso
> Mi dimandò: Chi fur li maggior tui?
>
> Io, ch'era d'ubbidir desideroso,
> Non gliel celai, ma tutto gliel apersi;
> Ond'ei levò le ciglia un poco in soso,
>
> Poi disse: Fieramente furo avversi
> A me, ed a' miei primi ed a mia parte,
> Sì che per duo fïate gli dispersi.

L'impressione di queste fiere parole accompagnate da gesti così risoluti è irresistibile. E in che è posto dunque tale incanto che spieghi questa impressione? Forse in quel brusco: *chi fur li maggior tui?* o in quell'atto così significativo di altero corruccio: *levar le ciglia in su?* o forse in quell'unificare ch'ei fa *sè e i suoi primi e sua parte,* come fosse una sola anima e una sola passione? o in quel verbo piantato lì in ultimo, solitario e staccato, che nella sua sprezzante rapidità ricorda il *veni, vidi, vici*, di Cesare? In tutto questo, o piuttosto nel fondo stesso della concezione saputa afferrare di un getto da cui scaturisce tanta maraviglia ed evidenza di stile, in quel misto di passione e di forza in che è posto il carattere di Farinata. Di qui tanta concordanza di gesti e di parole che si comentano a vicenda: i gesti brevi e precisi; il dire rotto, brusco, imperativo, di un uomo d'opera e di comando; è la forza che si manifesta nella veemenza della passione, senza moti incomposti o esagerati, senza iattanza, con quella sicurezza che ha l'uomo serio quando parla di sè. Troviamo ora nelle parole e riconosciamo quel Farinata, che ci parve nella figura sì grande, superiore all'inferno.

Dante, abbiamo detto, avea in sè del Farinata. Quest'uomo, tutto rimpiccolito innanzi a quella grande figura, estatico, ubbidiente, quando ode oltraggiare la sua famiglia, sia pure quegli che parla un Farinata,

sente ribollirsi nelle vene il sangue de' padri suoi, e ci apparisce anch'egli colossale e sta a paro con Farinata. Abbiamo tanta miseria di comentatori che qui si sentono impacciati, e disputano se Dante era guelfo o ghibellino quando Farinata gli parlava, e come essendo i suoi antenati guelfi e lui un ghibellino possa qui farsi difensore della causa guelfa. O i comentatori politici! Dante è qui nè guelfo, nè ghibellino; Dante è figlio, nè ci è cosa tanto commovente, quanto questo Dante, che innanzi al nemico della sua famiglia e che le sta sopra col piede, obblia il suo partito e sè stesso, e diviene il padre suo, e risponde:

S'ei fur cacciati, ei tornâr d'ogni parte
. . . . . l'una e l'altra fiata;
Ma i vostri non appreser ben quell'arte.

qui si sente che il foco dell'ira è montato sul viso di Dante, e che per la sua bocca parlano i suoi antenati. Farinata avea detto: — Li dispersi *per due fiate*, — appoggiandovi sopra la voce; e Dante gli ritorna quel plurale distinto in due singolari, *l'una e l'altra fiata*; e qual sarcasmo nell'ultimo verso, dove in quell'*arte male appresa* di ritornare in patria si sente un comico serio, che presuppone in chi parla un riso, ma un riso amaro!

Arte mal appresa è uno di quei motti che restano inchiodati nella mente e non si dimenticano più. Il motto è lanciato, e Farinata l'ha raccolto.

Ma in questo rapido cambio di parole, tra botta e risposta, ecco sorgere dalla tomba il Cavalcanti, il padre di Guido, l'amico e il compagno di Dante.

Farinata avea chiesto: *chi fur li maggior tui?* Dante risponde esser egli Dante degli Alighieri. Questo nome che avea destata l'ira di Farinata, sveglia ben altra impressione in colui che gli giaceva accanto, nel padre di Guido. Egli pensa: Dante e Guido sono amici, compagni, amendue di alto ingegno. Se Dante è qui e vivo, forse anche qui è Guido, il figlio mio; e si leva in ginocchione a guardare:

D'intorno mi guardò, come talento
Avesse di veder s'altri era meco;
Ma poi che il sospecciar fu in tutto spento,

Piangendo disse: Se per questo cieco
Carcere vai per altezza d'ingegno,
Mio figlio ov'è? e perchè non è teco?

Ai contemporanei che aveano innanzi la storia di Guido e di Dante, questi versi dovettero suscitare molti sentimenti e idee e memorie per noi perdute: Dante stesso dovè scriverli con grande commozione, perchè, se al mille trecento, epoca del suo viaggio allegorico, Guido era ancor vivo, quando scriveva, era morto. E dovè pensare che per suo consiglio Guido fu mandato in bando; che se potè farlo rivenire a Firenze, fu troppo tardi, perchè morì pochi giorni dopo della malattia contratta nell'esilio; e che egli medesimo, chi glielo avrebbe detto quando Priore sbandeggiava il suo Guido? egli medesimo era esule, e disperato del ritorno. Di tutti questi sentimenti e ricordanze non c'è qui vestigio; tutto questo, che pe' contemporanei era vivo e presente, per noi è morto: perchè ne' lavori d'arte non rimane della storia se non quello solo che è appreso e fissato nella forma: tutto l'altro perisce irrimediabilmente: i comenti storici possono spiegare, chiarire, risuscitare fatti e circostanze e date; ma non i sentimenti e le impressioni e tante sfumature e gradazioni fuggevoli e intime in che è il fino dell'arte. Non c'è poesia che giunga a' posteri intera: una parte muore, nè può disseppellirla la storia. E qual maraviglia? Potete voi disseppellirmi il vostro ieri? Quante impressioni e sentimenti, e non è scorso che un giorno, sono già fuggiti dalla vostra memoria, e non torneranno mai più! Il poeta è uomo e vive nella storia in mezzo all'incidente, nè concepisce l'eterno se non insieme con quello che muore. Quanta parte di poesia è morta nella *Divina Commedia*, quante parole hanno perduta la loro freschezza, e quante frasi il loro colore, e quante allusioni il loro significato! La parola non può come lo scarpello o il pennello rappresentare tutta la figura; essa non s'indirizza a' sensi, ma alla immaginazione, e riesce allo stesso effetto spesso con un tratto solo, con un *tutto*, con un *si ergea*. Questo tratto è prosaico, quando lascia inerte e vuota l'immaginazione; ed è poesia quando molte idee accessorie tumultuarono nella mente dell'artista che lo ha concepito, e quando esso ha virtù di svegliare nella mente del lettore altrettali idee accessorie. Ma, se queste idee sono personali, la comu-

nanza di sentimenti tra il poeta e il lettore è interrotta, perchè le idee personali sono intransitive, non passano, non si trasmettono, restano nella persona e muoiono con la persona. *Mio figlio ov'è? e perchè non è teco?* Questo verso che ha il suo interesse in molte idee personali, legate con quei tempi e con quegli uomini, ha potuto commovere i contemporanei; noi lascia freddi e muti. E nondimeno tutta questa poesia ha traversato i secoli con costante ammirazione; perchè le idee personali sono qui i contorni e gli antecedenti del fatto poetico, occasione e ispirazione, ma non materia e sostanza di una poesia che ha il suo valore e il suo interesse e le sue idee accessorie nella immortale e sempre giovine umana natura, e perciò conserva la sua freschezza, anche quando le impressioni e i fatti e i sentimenti che ispirarono il poeta sieno spenti. In effetti, l'interesse è qui posto ne' vari affetti e sentimenti da cui è travagliata l'anima di un padre, sia Cavalcante, sia altri. Certo non è indifferente, che il padre sia Cavalcante, che il figlio sia Guido e che il poeta sia Dante, e neppure, che guida di Dante sia Virgilio, da Guido avuto a disdegno: la realtà storica concorre all'effetto generale, ed è l'accidente, l'accessorio, l'accompagnamento obbligato che dà alla creazione artistica l'ultima finitezza, l'apparenza compiuta del vero; oltrechè è qui causa occasionale e ispiratrice, che ha commosso il poeta e gli ha svegliato l'estro. Ma ciò che è uscito dalla fantasia, è una creazione indipendente da ogni idea personale e da ogni accessorio storico, radicata nel fondo vivace del cuore umano, e perciò riman fresca e giovine, ancorchè quelle idee e quegli accessori sieno morti. Che è in effetti questa poesia? È una pagina del cuore umano nelle sue più delicate gradazioni. E queste gradazioni sono espresse sensibilmente da tre movimenti istantanei e irriflessi che il poeta attribuisce a Cavalcante, al padre. Dapprima si leva inginocchione; poi si drizza in piè; da ultimo ricade supino; che risponde a tre stati del suo animo: un desiderio misto d'incredulità; poi una dolorosa ansietà; indi un dolore senza nome.

Dapprima si leva inginocchione: il padre non crede quello che la ragione gli dice strano, eppur lo crede, perchè il suo cuore lo desidera; il primo suo atto è un forse, un credere e discredere, è un *sospettare, un*

volgere l'occhio intorno; e quando cerca e non trova Guido, il padre piange, visto cadere in terra tanta speranza. La situazione è fin qui tenera, ma tranquilla; una parola equivoca di Dante l'alza fino all'angoscia ed allo strazio. Gli equivoci sono facili a nascere, quando chi parla e chi ode sono in diversa situazione d'animo. Quando Dante nomina Virgilio e accenna al disdegno di Guido per il gran poeta, suo duce e suo maestro, la sua immaginazione è tutta in quei tempi giovanili, in quelle prime gare della scuola e de' convegni letterari, e può molto bene adoperare un verbo di tempo passato, dire *ebbe* a disdegno; ma quel passato giunge all'orecchio del padre senza le idee accessorie che lo spiegano, e significa: tuo figlio è morto. Alla improvvisa notizia succede un movimento istantaneo di ansietà nel suo animo, a cui risponde un movimento parimente istantaneo del corpo:

Di subito drizzato gridò:...

dove il drizzarsi e il gridare è espresso come un'azione quasi unica e contemporanea, e quell'accento straordinario nella nona sillaba, quell'*ò* di *gridò* risuona alcun tempo all'orecchio, come corda musicale che dopo toccata segue il suo tintinnìo, e rappresenta e dipinge lo strazio e l'affetto della voce. Questi versi straordinari per la giacitura dell'accento nella settima o nona sillaba, si chiamano per l'appunto danteschi, e, fatti a disegno, sono di grand'effetto. Tale è il noto verso del Tasso, che fa riscontro a questo:

La vide, e la conobbe e restò....

I grandi piaceri e i grandi dolori non acquistano fede a prima giunta; si vorrebbe non avere udito, non aver compreso; e si ripetono le parole e si vuole replicata la notizia: si desidera di frantendere, si discrede all'orecchio:

. . . . Come
Dicesti? egli ebbe? Non viv'egli ancora?
Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

Questo non è una figura rettorica, come ne' versi del Tasso:

Io vivo, io spiro ancora? e gli odiosi
Rai miro ancor di questo infausto die?

Tancredi sapeva benissimo di esser vivo, nè ci era bisogno che per tre volte se lo domandasse. Ma in Cavalcante ci è vero strazio, innanzi a una parola equivoca e al silenzio di Dante, che stava come distratto e non rispondeva. Indi il suo insistere e il dir lo stesso, trovando forme sempre più vive, finchè all'ultimo tocca il più alto dell'affetto. Cosa è la vita per Cavalcante, giacente *nel cieco carcere* della tomba? È la luce, la dolce luce, toltagli per sempre:

Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

A ciascuna domanda del padre, Dante rimane in silenzio e come assorto: diresti che un altro pensiero gli si attraversi pel capo. Pensava: poi che i dannati conoscono l'avvenire, o come ignorano il presente? come Cavalcante ignora che Guido è ancor vivo? Ma il silenzio di Dante avea per Cavalcante un terribile significato. Quel silenzio voleva dire: — Tuo figlio è morto! — Vi sono momenti ne' quali una parola è un colpo di pugnale, e nessuno osa profferirla e si tace: quel silenzio è eloquente più di un discorso. Quando Achille domandò di Patroclo, e vide tutti intorno silenziosi, esclamò: — Patroclo è morto! — Tuo figlio è morto! — e come percosso da fulmine, il ritto in piè cade supino:

Supin ricadde, e più non parve fuora.

Il dolore è sublime, quando all'improvvisa notizia i diversi sentimenti si aggruppano e si affollano tutt'ad un tratto e in confuso innanzi all'anima e la soverchiano e la prostrano. Dire questo dolore inesprimibile, ineffabile, indicibile, dire che agli occhi mancarono le lacrime, alla bocca le parole, è usar modi consueti, di nessuna efficacia più. L'inesprimibile, se volete rendermelo sublime, datemegli una espressione. Volete rendere sublime la grandezza, mostratemi una piramide. Volete rendere sublime il dolore, copritemi di un velo il capo di Agamennone innanzi al sacrificio di Ifigenia, o fatemi cadere un uomo, come corpo morto, e soprattutto rubatemelo alla vista: meno veggo e più immagino. Di tal natura è la caduta istantanea di Cavalcante, e dopo — silenzio e tomba — *e più non parve fuora.*

E qui, nuove miserie de' comentatori. Perchè Dante

ha interrotto il racconto di Farinata? perchè ci ha ficcato in mezzo quest'episodio che non ci ha nulla a fare? Perchè Farinata si mostra insensibile a tanta pietà? Per dirne una, ecco la risposta di Foscolo. Rifrugando le antiche cronache, trova che il figlio di Cavalcante era genero di Farinata: indi la parentela tra il fatto principale e l'episodio. E se Dante fa rimaner Farinata impassibile alla notizia della morte del genero, gli è per mostrare come *l'uomo publico non dee sentire gli affetti privati*. Eccoci caduti in un miserabile *fabula docet*. E da quando in qua è disdetto all'uomo pubblico di versare una lacrima sulle sue private sventure? Ed anche quando ti è richiesto il sacrificio degli affetti privati, non è viltà il sentire, ma cedere al sentimento. Il sacrificio tanto è più nobile, quanto costa più lacrime, e se volete rappresentarmi Bruto che danna a morte i figliuoli, sta bene; ma se volete ch'io m'interessi per lui, fatemelo veder piangere. Farinata innanzi a uno spettacolo tanto pietoso, non muta aspetto, non move il collo, non piega sua costa. Perchè? Vedete là nel tempio la Giulia di Berchet, in mezzo a popolo variamente atteggiato lei sola immobile, *non ode, non vede, non guarda che in cielo*. Perchè ella sembra estranea a tanto movimento di cose e di uomini? Perchè Giulia è una madre; perchè il suo pensiero è tutto raccolto nel figlio ch'ella teme di veder sortire dall'urna soldato austriaco con l'aquila in fronte, perchè in quel punto il figlio è il suo universo. E perchè Farinata, il magnanimo, rimane immobile come una statua? Perchè egli non vede e non ode, perchè le parole di Cavalcante giungono al suo orecchio senza andare sino all'anima, perchè la sua anima è tutta in un pensiero unico, rimasole infisso come uno strale, *l'arte male appresa*, e tutto quello che avviene fuori di sè, è come non avvenuto per lei. E così, quando Cavalcante sparisce, quali sono le prime parole di Farinata?

> E se, continuando al primo detto,
> Egli han quell'arte, disse, male appresa,
> Ciò mi tormenta più che questo letto.

Quest'uomo in tutto questo spazio non pensava che a quel detto di Dante: dalle parole di costui fino alla sua risposta corre un qualche intervallo, riempito da Cavalcante, che è interruzione per il lettore, ma per il

magnanimo continuazione dello stesso pensiero, prolungamento dello stesso dolore: un dolore che vuol dominar solo, che non patisce compagnia, che lo rende estraneo alla morte del genero, — che dico io? — che lo rende estraneo al foco dell'inferno; il dolore morale gli fa obliare la pena materiale, o, per dir meglio, gliela fa ricordare, solo per trovare il suo dolore più grande al paragone:

Ciò mi tormenta più che questo letto.

Chi vuol sentire quanta distanza è tra la vanità millantatrice di Capaneo e la severa grandezza di Farinata, vegga qui. Capaneo parla con iattanza, per dissimulare a sè e agli altri la coscienza della sua sconfitta. Farinata non ha nulla a nascondere; niente è nelle sue parole che non sia dentro nell'anima; e innanzi a Dante che gli ha infisso lo strale, esprime la grandezza infinita del suo dolore. Ma quello strale il fiero uomo lo rigetta là ond'è partito. — Tu dici che i miei hanno male appresa l'arte di ritornare in patria: ma anche tu saprai per tua esperienza quanto è difficile imparare quell'arte. — È lo stesso strale lanciato da Dante che colpisce Dante nel cuore:

Ma non cinquanta volte fia raccesa
La faccia della donna che qui regge,
Che tu saprai quanto quell'arte pesa.

Ma, aprendo la ferita nel cuore di Dante, non perciò Farinata sente lenire la sua, e non si può consolare che il popolo sia così *empio*, senza pietà, verso i suoi. Dante gli ricorda, non senza una cert'aria d'ironia, la battaglia dell'Arbia, dov'egli *disperse* i Guelfi:

. . . . lo strazio e il grande scempio,
Che fece l'Arbia colorata in rosso,
Tale orazion fa far nel nostro tempio.

E qui balza fuori un altro tratto di questo carattere così pieno e ricco. Guardate nel suo insieme una battaglia, e vi rapirà in ammirazione; guardate questo o quel morente e voi piangete. Quando Farinata ha detto: — *Io* per due fiate gli dispersi, — quel motto ci par sublime, perchè ci mostra un grand'uomo, che quasi con un solo sguardo mette in fuga gli avversari. Ma quando Dante gli gitta sul viso il sangue cittadino e

gli mostra l'Arbia colorata in rosso, il fiero uomo sospira, egli che aveva detto testè *io*, e non soffre ora di regger sulle spalle egli solo il peso di quel rimprovero, e va cercando compagni; ma rileva tosto il capo trovando nella sua vita la più bella delle sue azioni, di cui la gloria è tutta sua, di lui solo: la scena si rischiara e si abbella; al cruento vincitore di Arbia succede il salvatore di Firenze, ultima immagine che è la purificazione e la trasfigurazione del partigiano:

> Poi che ebbe sospirando il capo scosso,
> A ciò non fui io sol, disse, nè certo
> Senza ragion sarei con gli altri mosso;
> Ma fui io sol colà, dove sofferto
> Fu per ciascuno di tor via Fiorenza,
> Colui che la difesi a viso aperto.

Quest'ultimo verso è un'epigrafe, l'apoteosi. Ed è rimasto ne' secoli il motto *caratteristico* in cui si chiude e si epiloga la vita dell'Eroe.

Certo, il tipo del Farinata è ancora troppo semplice per l'uomo moderno. C'è lì dentro la stoffa ancora epica dell'uomo, non ancora drammatica. Manca l'eloquenza, manca la vita interna dell'anima. La è una grande natura, ma che, come la statua di Mennone, ha bisogno di esser percossa da impressioni esterne per rendere un suono. Le impressioni sono trovate con grande felicità e originalità, e producono meravigliosi effetti drammatici, ciò che oggi si direbbe *colpi di scena;* il suono è una sola e rapida espressione, ma che lascia intravvedere tutte le profondità del sentimento, di un sentimento non sviluppato, non analizzato. È l'uomo ancora primitivo e spontaneo nella sua semplicità, che vive tutto di fuori, e non si raccoglie e non si esamina, di una vita interiore sintetica, che attende l'impressione per raggiare. Per ciò l'espressione è spesso tutta intera in un tratto solo, e quando vai appresso, già non è lo stesso sentimento graduato e riprodotto che ti è innanzi, ma una nuova impressione e un nuovo sentimento. Ciò che è proprio della maniera di concepire e di esprimere del nostro poeta, i cui tratti sono schizzi, anzi che compiute e ricche rappresentazioni. Quello che è più sviluppato e graduato in una rappresentazione unica, è l'Ugolino, poesia perciò più moderna e più popolare.

Qui mancano i contorni; hai i lineamenti sostanziali; sono guizzi di luce che illuminano a un tratto tutto l'orizzonte, mi si passi la metafora, della vita interna. E tutti i lineamenti presi insieme ti offrono in ciò che ha di più profondo e intimo il tipo del virile, come Dante l'ha concepito, l'uomo del Comune libero, scioltosi dal simbolismo de' tempi teocratici e feudali, formato dalle lotte della vita pubblica, e giunto al più alto segno della forza e della grandezza morale, divenuto un *carattere*.

È tristo a pensarlo, ma è facile a concepirlo, chi sa la nostra storia: l'uomo di Dante, il tipo del Farinata, la stoffa da cui sono usciti i grandi personaggi di Shakespeare, è rimasto unico e solo esempio nella nostra poesia! Dante stesso ne' suoi tratti essenziali sembra un poeta estraneo all'arte italiana! Bene abbiamo per lui un'ammirazione rettorica, ma siamo fuori del suo spirito.

Dopo il lungo obblio della servitù risensati, Dante fu rimesso sugli altari, e poeti e prosatori tentarono d'instillare nelle vene del popolo un po' di quel sangue e di quella vita. All'uomo del Metastasio, l'uomo rettorico, cantante, ballerino, sonetteggiante e accademico, all'uomo arcade, si volle sostituire l'uomo di Dante, e parecchi Diogeni ne andarono in cerca. Era un parlar continuo di forza e grandezza e dignità e virilità. Ma l'uomo di Dante, appunto perchè cercato, non si fe' vedere; e appare invece l'uomo arido e astratto di Alfieri, non trovato nel vivo della società, ma nell'altezza dell'anima solitaria. Così uscirono in luce i Bruti, i Timoleoni, gli Agidi, gl'Icili, che sono tanto distanti dal Farinata, quanto l'Italia viva e presente di Dante dista da un'Italia foggiata dal pensiero individuale, e battezzata l'Italia futura.

FRANCESCO DE SANCTIS, *Nuovi Saggi Critici;* 2ª ediz.; Napoli, A. Morano, 1879; pag. 28-50.

Storia di un verso di Dante.

Un esempio notevole ed istruttivo delle alterazioni a cui per diverse cause andò soggetto, passando per le mani di innumerevoli copisti, il testo di Dante, ci offre per primo il v. 28 del Canto I dell'*Inferno*, che in

qualche antica edizione e nelle recenti del Witte e dello Scartazzini suona:

Poich'èi *posato un poco* il corpo lasso;

ma in quella della Crusca e in generale nelle edizioni italiane moderne:

Poich'*ebbi riposato* il corpo lasso.

La differenza tra le due lezioni è più grande che a prima vista non paia. Secondo l'una, Dante avrebbe *riposato* il corpo stanco; secondo l'altra, gli avrebbe solo concesso *un poco di posa,* facendo solo quel tanto di sosta che era necessario a poter riprendere il cammino. Chi consideri che Dante usciva allora allora dalla *selva selvaggia* e volgevasi *coll'animo che ancor fuggiva* a rimirare il passo da cui era scampato, ond'egli doveva ben sentire il bisogno di *posare un poco* le membra stanche, ma non poteva pensare a prendere *riposo*, che è, come suona la parola, un posare prolungato e richiede più agio e tranquillità, non potrà che preferire anche per riguardo alla proprietà la prima lezione alla seconda. E quella, oltre al ritrarre meglio col ritmo lento e spezzato la situazione, ha tutta l'apparenza di esser la vera anche per questo, ch'essa racchiude una forma rara ed arcaica *(èi* per *ebbi)* che mal potrebbe attribuirsi ai copisti, tendenti d'ordinario a rammodernare e a raccostare all'uso corrente il testo che copiano, cosicchè il processo dalla prima lezione alla seconda sarebbe molto più facile a immaginare e a determinare, che non quello dalla seconda alla prima. E infatti un esame un po' ampio dei mss. mostra non solo che la prima lezione è la vera, ma anche per quali successive alterazioni essa si sia trasformata a poco a poco nella seconda. Qui in Firenze ho avuto occasione di raffrontare per questa come per altre varianti intorno a 45 mss. della *Divina Commedia*, nei quali si possono dire rappresentate e riassunte le principali tradizioni a cui dobbiamo il testo dantesco. Trentadue di codesti mss. si accordano nelle parole *posato un poco*, ma offrono notevoli differenze di lezione al principio del verso. Quelli che dànno la genuina lezione:

Poi ch'èi posato un poco....

sono tre soli, il magliab. E, 5, 2, 54, e i laurenz. XL, 17 e 19, che sono però tra i più antichi e preziosi mss. danteschi. In tredici mss. invece si legge:

Poichè posato un poco....

e sono i laur. XL, 18, 22, 23, 26, 28, 30, 33, XL sup., 129, strozz. 151; e i magliab. II, I, 35; II, IV, 135; VII, IV, 940. La relazione di questa seconda lezione colla prima è evidente. Scrivendosi spesso le parole unite, i copisti non capirono che cosa fosse quel *poichei* (*poi ch'ei*) che racchiudeva una forma verbale già in disuso nel secolo XIV,[1] e credettero ravvisarvi la congiunzione *poichè*. Ma i più intelligenti tra essi non dovettero tardare ad accorgersi che così la sintassi zoppicava, mancando il verbo. Di qui il numero considerevole di varianti che offre queste verso nei mss., che si deve in gran parte all'avere molti dei copisti sentito la necessità di raddrizzarne la sintassi. Dico *in gran parte*, poichè alcune di codeste varianti, sebbene forse non siano in fondo se non disgraziati tentativi di correzione, parrebbero piuttosto capricciose innovazioni, tanto poco rimediano al difetto. Così si dica dell'oziosa sostituzione del *come* (talvolta *como* o *com'io*) al *poichè*, che pur trovasi in dodici mss., cioè i laur. XL, 14, 16, 29, 36; XL sup. 126, 141: XC sup. 128; strozz. 149, 150, 152, 241; e magliab. 34, secondo i quali il verso suona:

Come posato un poco....

Altra inutile modificazione è quella del laur. XL, 32:

E riposato un poco....

e peggio ancora quella del laur. XL, 20:

E riposato alquanto....

Ci voleva l'ausiliario, ma l'introdurlo nel verso non era facile. L'antico *èi*, che solo s'adattava alla misura, era forma da un pezzo fuor d'uso, e probabilmente ignota alla più parte dei copisti. La forma corrente *ebbi*, richiesta dal contesto, veniva ad allungare il verso. Di qui nuovi tentativi di correzione e nuove varianti.

---

[1] Intorno a codesta forma *èi* per *ebbi*, vedi le mie *Origini della lingua poetica*, § 236.

Il copista del magliab. II, I, 31 pensò di mutare *poichè* in *po' fu*:

Po' fu posato un poco....

ma era alterazione arbitraria che non poteva trovar favore. È certo che la più parte dei copisti si sforzava di tenersi più che poteva fedele al testo tradizionale. Volendosi quindi mantenere il *poichè*, l'aggiunta di un *ebbi* diveniva necessaria a ristabilire la sintassi. Ma come farlo entrare nel verso, senza nuocere alla misura? Non pare che tutti i copisti se ne déssero gran pensiero. Quello del magliab. II, I, 40, per esempio, non osando mutar nulla nel testo e volendo pure correggerlo, vi aggiunge un *ebbi*, senza badare al numero delle sillabe:

Poi ch'io ebi posato un pocho....

Questa sconciatura non poteva certo venir approvata, ma intanto quell'*ebbi*, una volta introdottosi nel verso, non doveva più uscirne. Esso pareva, com'era infatti, un elemento necessario; e poichè lo spazio era ristretto, si stimò meno male sopprimere piuttosto che mutare alcuna parola nel verso. In tale necessità parve che toccasse ad uscire non al verbo ma al suo satellite, all'avverbio, a quell'*un poco*, che come inutile riempitivo troviamo infatti sacrificato senza compenso in due mss., nei laur. [XC sup., 125 e XL, 25, che dànno:

Poi ch'ebbi posato il corpo....

mentre il magliab. II, I, 41 ha:

Poi ch'i' ebbi possato el chorpo....

ma anche così il verso zoppicava (almeno nel primo caso), perchè si toglieva più che non fosse stato aggiunto. Volendosi ristabilire la misura, si dovette cercare un compenso. E questo fu facilmente trovato nella prefissione di una sillaba a *posato* allungato in *riposato*, onde la lezione:

Poi ch'ebbi riposato il corpo lasso.

Questa però che, accettata dalla Crusca, divenne poi la lezione comune, non si riscontra che in sette dei nostri mss., che sono i laur.: XL, 1, 8, 35, e cod. Tempi

n. 1; e i magliab.: II, I, 29; II, I, 33; II, I, 37; mentre può dirsi che la prima lezione ha per sè l'appoggio dei tre quarti dei mss. esaminati. Perocchè più di trenta sono quelli che, pure variando nel principio del verso, s'accordano nelle parole *posato un poco* che solo possono conciliarsi colla prima lezione, la quale poi si riscontra nella sua integrità in tre mss., che sono tra i più antichi ed autorevoli, ed anzi l'uno di essi, il magliabechiano, il più antico dei codici danteschi conosciuti. [1] Non sarebbe senza interesse estendere la ricerca anche ai mss. non fiorentini, ma si può per più dati esser certi che il risultato sarebbe lo stesso. [2]

NAPOLEONE CAIX *(Rassegna Settimanale,* 2 ottobre 1881).

Due traduzioni di Dante in francese.

Credevo impresa piuttosto disperata che difficile una traduzione di Dante in francese; il Lamennais ha fatto un miracolo di lavoro: ha costretto la lingua francese a ubbidire a Dante. È una versione letterale; e in questa maniera di tradurre, la lettera per lo più uccide lo spirito: ti dà il significato, di rado la poesia. Ma la nuda lettera, sotto la penna del Lamennais, diventa pensiero e immagine, colore e musica. Quel

---

[1] Questo codice, appartenuto già al Poggiali, che se ne servì per la sua edizione della *Divina Commedia* (Livorno, 1807), passò poi alla Biblioteca Palatina, non alla Magliabechiana, come pare credesse il Caix, e ora si trova nella Nazionale. È un membranaceo in folio di 237 fogli, meno il nono che manca. Il commento, che incornicia il testo, e che è scritto dalla stessa mano, non va oltre la prima cantica. Il Milanesi e il Guasti *(Esposizione Dantesca;* Firenze, 1865; pag. 3-5), lo reputano e con tutta ragione, contro il parere del Batines, anteriore al novembre del 1333, perchè nel commento al XIII dell' *Inferno* si parla della statua di Marte come ancora esistente sul Ponte Vecchio, il quale rovinò appunto nel novembre di quell'anno, nè la statua ci fu più rimessa.

Dopo questo codice, i più antichi e di data certa sono: il Landiano del 1336 nella Biblioteca Landi a Piacenza, e il Trivulziano del 1337 nella Biblioteca Trivulzi a Milano. Tutti insieme poi, i codici finora conosciuti della *Divina Commedia,* scritti dal 1333 agli ultimi anni del sec. XV, sono oltre a cinquecento.

Devo quasi tutte queste notizie all'egregio professore Alfredo Straccali, che sta facendo degli studi intorno alle varianti dantesche. (L. M.)

[2] Infatti, il signor Giulio Salvadori estese la ricerca a 52 codici romani, e n'ebbe questo risultato (Vedi *Rass. Settim.,* 9 ott. 81): 39 codici mantengono le parole *posato un poco,* che solo possono conciliarsi con la prima lezione; 6 modificano il verso in varia maniera, e 7 soltanto appoggiano la lezione comune. (L. M.)

sostituire parola a parola è fatto con tanta intelligenza e con sì scrupolosa esattezza, che il pensiero del testo, si trasmette limpidamente dall'una nell'altra lingua.[1] Questo è già molto, chi pensi quanto Dante sia di difficile intendimento anche ad un italiano. Ma questo è merito volgare allato al rimanente. Innanzi al Lamennais non istà già la parola italiana, a cui cerchi l'altra che le risponda; ma il pensiero tutto intero e vivo, che trapassa in francese co' suoi accessori, col suo colorito, con la sua armonia; e questo ei fa senza sforzo, senza frasi, con tanta evidenza e con un fare sì naturale, che quel pensiero ti par nato in francese. Cosa mirabile! è una traduzione potentissima, e insieme strettamente letterale. Con la sapiente collocazione delle parole, con l'audacia delle inversioni, egli ti crea una specie di prosa ritmica, che simula l'armonia dantesca; con ardite ellissi, con tragetti e scorciatoie e uso maestrevole di particelle, serba tutto il nerbo e la brevità della maniera dantesca. Dante dice cose profonde in immagini vive e spesso con semplicità; la metafisica stessa di sotto alla sua penna esce statua; alla qual perfezione plastica si alza non di rado il Lamennais, fattosi despota della sua lingua, ma despota intelligente. E si è con molto accorgimento aiutato dei primi classici francesi, tal che nel colore e nel giro senti un sapore di antico, che ti ricorda Amyot e Montaigne.

Ma, per non rimanere sulle generali, io voglio raffrontare questa versione con quella pur letterale del Brizeux, e scelgo alcuni esempi nel canto di Ugolino.

Ce pécheur détourna sa bouche du féroce repas. Eccetto il *détourner*, che è ben diverso dal *soulever*, qui il senso vi è esattissimo: ma niente altro. La poesia è fatta prosa, e prosa familiare: è Dante in veste da camera; una vista di tant'orrore è espressa con quel tono di conversazione, onde altri direbbe: andiamo a passeggiare o a desinare. Bene altrimenti il Lamennais: *De l'horrible pâture ce pécheur souleva la bouche.*

Quanta proprietà in quel *pâture*, che ti risveglia

[1] Salvo pochi casi, come *Nous voyons les choses qui sont loin, autant que les éclaire le souverain maître.* Il traduttore non ha ben compreso il verso:

Cotanto ancor ne splende il sommo Duce.

nella mente la natura di quel pasto, atto *bestiale,* come dice più sopra il poeta! E nell'ordine delle parole e nell'armonia che ne nasce, non sentite qualche cosa d'insolito? La fantasia del Lamennais è percossa dall'orrore: non è solo il significato, ma l'impressione di Dante, che rivive nella sua traduzione.

Seguitiamo il paragone:

Puis il commença en ces termes. — *Puis il commença.*

Mais tu me sembles vraiment florentin, quand je t'entends parler. — *Mais, à t'entendre, bien me parais tu florentin.*

Tu dois savoir. — *Sache.*

De quoi as-tu coutume de pleurer? — *De quoi pleureras-tu?*

Je me sentais devenir de pierre. — *Je fus pétrifié.*

Je vis sur quatre visages l'aspect que je devais avoir. — *Sur quatre visages je vis mon propre aspect.*

Quand il eut ainsi parlé. — *Cela dit.*

Il reprit le misérable crâne, où ses dents, comme celles d'un chien furieux, entrèrent jusqu'à l'os. — *Et renfonça les dents dans le crâne misérable, qu'il broya, comme le chien broie les os.*

Tu es bien cruel. — *Bien cruel es-tu.*

Gaddo se jeta et s'étendit à mes pieds. — *Gaddo tomba étendu à mes pieds.*

È la traduzione d'uno scolaro corretta dal maestro. I Francesi nell'esprimere la stessa cosa s'incontrano nelle stesse parole e frasi, ciò che rado avviene presso gl'Italiani, per ragioni che non accade qui dire. I due traduttori si rassomigliano tanto ne' vocaboli e nelle locuzioni, che il secondo lavoro sembra la stessa prima versione rifatta ed emendata. In apparenza non ci ha che piccoli mutamenti; ma là è tutto lo stile: parole proprie sostituite alle frasi *(devenir de pierre);* forme di dire brevi e dirette in luogo d'inutili giri *(Tu dois savoir; — De quoi as-tu coutume de pleurer; — L'aspect che je devais avoir; — Quand il eut ainsi parlé,* ecc.); collocamento di parole secondo l'immaginazione e l'effetto, come: *Bien cruel es-tu; — Le crâne misérable,* ecc.; squisita arte nell'espressione delle idee accessorie, come: *La douleur désespérée, qui* seulement *d'y penser, m'opresse le coeur avant que je parle* (il Brizeux dice: *m'oppresse le coeur en y pensant et*

avant que je parle); come: *A t'entendre, bien me parais tu florentin* (il Brizeux dice: *Tu me sembles vraiment florentin, quand je t'entends parler)*; un'armonia poetica che ti fa risonare nell'orecchio l'energia aspra di Dante *(Qu'il broya, comme le chien broie les os.* — « Che furo all'osso, come d'un can, forti »). Aggiungi una certa sanità e castità di forma, remota da ogni liscio e da ogni gonfiezza. Non è bellezza tanto delicata, non gradazione di affetto, che sfugga all'occhio del traduttore. Ugolino, intravvedendo confusamente in sogno nel lupo e ne' lupicini la sorte sua e de' suoi figliuoli, chiama quegli animali con vocabolo umano « lo padre e i figli. » *Fatigués me paraissaient le père et les fils*, traduce egregiamente il Lamennais; e il Brizeux dice prosaicamente: *Le loup et ses petits me parurent fatigués*. Non ha sentito quanto strazio è lì in quel *padre* e *figli*, parola a doppia faccia, che ci mostra ciò che vede Ugolino e ciò che la visione gli annunzia. E poco appresso: *Pour nous regarder ainsi, mon père, qu'as-tu?* Dante dice: « Tu guardi sì, padre, che hai? » A questo linguaggio dell'affetto, dove tutto è impressione, ed il legame logico è cancellato, il Brizeux sostituisce una forma discorsiva, una specie di *Post hoc, ergo propter hoc;* ma stupendamente il Lamennais: *Père, comme tu regardes! Qu'as-tu?*

Francesco de Sanctis, *Saggi Critici*; 2ª ediz.; Napoli, D. e A. Morano, 1869; pag. 428-31.

Il Petrarca e l'Erudizione.[1]

Fra Dante Alighieri (1265-1321) e Francesco Petrarca (1304-74) non passa una gran distanza di tempo; ma chi studia la vita e gli scritti loro, crederebbe quasi che essi appartengano a due secoli diversi. Dante

---

[1] Per quel che riguarda il Petrarca come erudito, bisogna valersi principalmente delle sue lettere pubblicate con molta critica e pregevoli note dal Fracassetti. — *Epistolae de rebus familiaribus et variae*; Florentiae, Typis Felicis Le Monnier, 1859-63, tre vol. — *Lettere Familiari* e *Varie* (Traduzione con note), cinque vol.; Firenze, Le Monnier, 1863-64. — *Lettere Senili* (Traduzione con note), due vol.; Firenze, Successori Le Monnier, 1869-70. Oltre di ciò assai importanti sono le considerazioni che fa sul Petrarca il dottor Giorgio

apre colle sue opere immortali un'èra novella; resta però sempre con un piede nel medio evo. Egli si è fatta « parte per sè stesso, » ed ha un supremo disdegno per la compagnia « malvagia e scempia » che lo circonda;[1] ma è sempre un partigiano fierissimo, che lotta colla spada in mano tra le fazioni dei Guelfi e dei Ghibellini. L'Impero che vagheggia ed invoca è sempre l'Impero medievale, che esso difende con ragioni prese dalla scolastica, la quale penetra anche nel suo divino poema. Così la sua immagine resta come scolpita dalla mano di Michelangelo, in mezzo al tumulto delle passioni del suo secolo, contro cui combatte, ma dal quale non è ancora uscito. Il Petrarca, invece, d'un carattere più debole, d'un genio poetico meno originale, non è nè guelfo nè ghibellino; disprezza la scolastica; sente che la letteratura diviene una nuova potenza nel mondo, e che egli deve tutta la sua forza al proprio ingegno; ha quasi dimenticato il medio evo, e si presenta a noi come il primo uomo moderno. Singolare è però il vedere come tutto questo si unisca in lui ad un amore, quasi ad un fanatismo per gli scrittori latini, che egli studiò ed imitò in tutta la sua vita, non sapendo immaginare nè desiderare nulla di meglio che far rinascere la loro coltura, le loro idee, anche la loro politica. Spiegare come in questo sforzo costante e continuo per tornare all'antico si scoprisse invece un mondo nuovo, è il problema che deve risolvere lo storico della erudizione del secolo XV. Questo singolare fenomeno si osserva già chiaramente nel Petrarca, perchè in lui trovasi come in germe tutto il secolo che segue, e i molti eruditi che gli succedono sembrano non fare altro che prendere, ciascuno

---

VOIGT nella sua opera *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus*; Berlin, Reimer, 1859. Quest'opera e quella del BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, sono della massima importanza per la storia dell'erudizione italiana. Meritano ancora di essere menzionate, A. MÉZIÈRES, *Pétrarque, Étude d'après de nouveaux documents*; Paris, Didier, 1868, e LUDWIG GEIGER, *Petrarka*; Leipzig, Duncker und Humblot, 1874. Il prof. Mézières si val molto delle lettere pubblicate dal Fracassetti, ma poco o punto dei pregevoli lavori del Voigt e del Burckhardt; l'opera del Geiger è invece una sintesi di tutto quello che fu scritto prima di lui, e venne pubblicata in occasione del Centenario celebrato in Arquà il 18 luglio 1874, nella quale occasione si pubblicarono anche due pregevoli discorsi, uno del Carducci, l'altro dell'Aleardi. Di altri lavori recenti, come quello del De Sanctis (*Saggio critico sul Petrarca*; Napoli, 1869), non occorre qui tener parola, perchè si occupano del poeta italiano e non dell'erudito.

[1] *Parad.*, XVII, 61-3; 68-9.

per sè, una parte sola del molteplice lavoro che egli abbracciò nel suo insieme, eccettuando lo studio del greco, che potè solo promuovere co' suoi consigli.

Fin dai primi anni il Petrarca abbandonò la legge e la scolastica per Cicerone e Virgilio; percorse il mondo; scrisse agli amici per avere antichi codici, di cui formò una preziosa raccolta. Copiò di sua mano, cercò autori sconosciuti o dimenticati, ma sopra tutto opere di Cicerone che era il suo idolo, e di lui scoprì due orazioni a Liège, le lettere familiari a Verona.[1] Questo fu un vero avvenimento letterario, perchè la facile ed alquanto pomposa eloquenza di Cicerone divenne il modello costante del Petrarca e degli eruditi, come le epistole furono il componimento letterario più diffuso, più favorito tra loro. Quelle del Petrarca cominciano la lunga serie, e sono la sua migliore biografia, un monumento di grandissima importanza storica e letteraria. Ne scrisse agli amici, ai principi, ai posteri, ai grandi scrittori dell'antichità. In esse v'è luogo per ogni affetto, per ogni pensiero, e l'autore si esercita, sotto la fida scorta di Cicerone, in ogni stile letterario. Da un lato v'entrano la storia, l'archeologia, la filosofia, e formano così come un manuale enciclopedico, adattissimo a raccogliere e diffondere una coltura nuova, che, incominciata appena, non sostiene ancora una più scientifica trattazione. Da un altro lato l'autore manifesta in esse tutto il proprio spirito, dà libero corso ai suoi affetti, descrive popoli e principi, caratteri e paesi diversi. L'erudito e l'osservatore del mondo reale si trovano uniti, anzi vediamo come l'uno nasca dall'altro, e come l'antichità, conducendo per mano l'uomo del medio evo, lo guidi dal misticismo alla realtà delle cose, dalla città di Dio a quella degli uomini, e gli faccia acquistare la indipendenza del proprio spirito.

---

[1] È noto che il Petrarca credette d'aver posseduto il libro *De Gloria* di Cicerone, e d'averlo poi perduto, imprestandolo al suo maestro, che per miseria lo vendette, il che egli deplorò per tutta la vita. Il Voigt (*Wiederbelebung*, etc., pag. 25-6) esprime il dubbio, che il Petrarca siasi ingannato. Il volume imprestato conteneva molti trattati; è possibile, quindi, dice il Voigt, che il titolo *De Gloria* fosse dato, come pur facevano i copisti, ad uno o più capitoli d'altra opera, per esempio delle *Tusculane*. Questa è un'ipotesi del dotto scrittore, e si fonda sull'osservazione, che il Petrarca imprestò il libro in età assai giovane, quando conosceva pochissimo Cicerone, e più tardi non fu mai in grado di dir niente di particolare su quell'opera: se fosse stata veramente posseduta dal Petrarca, conchiude il Voigt, non era facile che, anche smarrita, andasse perduta per sempre.

Se poi guardiamo alla forma di queste epistole del Petrarca, noi troviamo che il suo latino non manca d'ineleganze, nè di errori; nessuno oserebbe metterlo accanto a quello dei classici, ed è inferiore anche a quello che usarono più tardi il Poliziano, il Fracastoro, il Sannazaro. Bisogna paragonarlo con quello del medio evo, per vedere l'immenso cammino che ha fatto, e come esso superi di gran lunga anche il latino di Dante. Ma il merito principale del Petrarca non sta punto in questa nuova eleganza classica; sta invece nell'essere egli il primo che scriva liberamente di tutto, come un uomo che parli. Egli ha gettato dietro di sè le grucce della scolastica, e dimostra a tutti come si possa camminare più speditamente senza appoggiarsi. Inorgoglito di ciò, fa qualche volta abuso della sua facilità, e cade in artifizi che sembrano giuochi di forza, o s'abbandona al bisogno di chiacchierare come un fanciullo, il quale, avendo scoperto che può colla voce esprimere i suoi pensieri, parla anche quando non ha nulla da dire.[1] Il Petrarca, in sostanza, spezzata la rete medievale, in cui trovavasi allora incatenata l'intelligenza, ha col suo nuovo stile trovato il modo di parlar d'ogni cosa, manifestando chiaramente e spontaneamente tutto sè stesso.

Nel leggere le sue epistole, assai spesso ci reca maraviglia il vedere quanto era ardente in lui un amore quasi pagano della gloria. Pare qualche volta che sia il movente principale delle sue azioni, lo scopo della vita, e che si sostituisca all'antico ideale cristiano. Dante s'era già fatto insegnare da Brunetto Latini come l'uom s'eterna; ma se nell'*Inferno* del suo poema i dannati si curano molto della loro fama nel mondo, ciò segue assai meno nel *Purgatorio,* dove Oderisi da Gubbio è condannato « per lo gran desio dell'eccellenza, » e scomparisce affatto nel *Paradiso,* in cui la terra è quasi dimenticata. Il medio evo cercava l'eternità in un altro mondo, il Rinascimento la cercava in questo, ed il Petrarca era già entrato in questo nuovo ordine d'idee. La gloria, secondo lui, ispira l'eloquenza, le imprese magnanime, la virtù; ed egli non si stanca mai di cercarla, e non ne è mai sazio, sebbene nessun uomo ne ottenesse in vita al pari di lui. I Signori della

---

1 Questo paragone è del Voigt.

repubblica fiorentina gli scrivevano « ossequenti e riverenti, » come ad un uomo, di cui « nè i passati videro nè i posteri vedranno mai l'uguale. »[1] Papi, cardinali, principi e re si tenevano onorati d'averlo in casa.[2] Un vecchio cieco, cadente, viaggiò tutta l'Italia, appoggiato a suo figlio e ad un suo discepolo, per abbracciare le ginocchia dell'uomo immortale, baciare la fronte che aveva pensate cose tanto sublimi; ed il Petrarca ci racconta tutto ciò con soddisfazione.[3] Il giorno che ricevette la corona poetica in Campidoglio (8 aprile 1341) fu il più solenne, il più felice della sua vita: non per me, egli dice, ma per eccitare altri alla virtù. Questo sentimento diviene qualche volta come il demone del Rinascimento. Cola di Rienzo, Stefano Porcaro, Girolamo Olgiati e tanti altri furono mossi, meno da un vero amore della libertà, che dal desiderio d'emulare Bruto. Vicini al patibolo, non era più la fede in un altro mondo, ma solo la speranza della gloria in questo, ciò che dava loro animo ad affrontare la morte. Ed il Machiavelli esprime il pensiero del suo secolo, quando dice che gli uomini se non possono aver la gloria con opere lodevoli, la cercano con opere vituperevoli, pur che sopravviva la propria fama.[4]

Tutto spinge il Petrarca, che trascina con sè i contemporanei ed i posteri, verso il mondo reale; egli ha un grandissimo bisogno di viaggiare, solo per vedere e descrivere: *multa videndi amor ac studium.*[5] Corre a Parigi, per riscontrare se son vere le maraviglie che si raccontano di quella città; a Napoli si pone a visitare minutamente gl'incantevoli dintorni della città con l'*Eneide* in mano per guida, cerca i laghi d'Averno, d'Acheronte, di Lucrino, la grotta della Sibilla, Baia, Pozzuoli, e descrive tutto minutamente, rapito ad un tempo dalla bellezza della natura e dalle classiche memorie.[6] Virgilio era stato la guida di Dante nei tre regni di là dal mondo, Virgilio è la guida del Petrarca allo

---

1 *Lettere Familiari*, ediz. italiana. Vedi la nota alla lettera 5 del libro XI. Il Petrarca ricevette l'invito il dì 6 aprile 1351. Si noti che per le lettere del Petrarca citiamo sempre le edizioni curate dal Fracassetti.

2 " Et ita cum quibusdam fui, ut ipsi quodammodo mecum essent, " dice egli stesso nella Lettera *ad Posteros, Fam. et Variae*, ediz. latina, vol. I, pag. 3.

3 *Lettere Senili*, lib. XVI, ep. 7, vol. II, pag. 505-07.

4 *Opere* (Italia, 1883), vol. I, proemio alle *Storie*, pag. CLV.

5 *Epistola ad Posteros*, in principio delle *Familiares*.

6 *Lettere Familiari*, lib. V, ep. 4.

studio della natura. Una spaventosa tempesta scoppia di notte nel golfo, ed egli salta dal letto; percorre la città; va alla marina; guarda i naufraghi; osserva il mare, il cielo, tutti i fenomeni; entra nelle chiese dove si prega, e scrive poi una lettera divenuta celebre.[1] Tutto ciò non ha più alcuna novità per noi, che siamo nati nel realismo moderno; ma bisogna ricordarsi che il Petrarca era il primo ad uscir dal misticismo del medio evo, e per uscirne doveva avvolgersi nella toga romana. Dante, è ben vero, ha qualche volta con tocchi maravigliosi descritta la natura; ma sono paragoni o sono accessori che servono a mettere in rilievo le sue idee, i suoi personaggi; nel Petrarca, per la prima volta, la natura acquista un proprio valore, come nei quadri dei quattrocentisti. Nelle sue descrizioni dei caratteri v'è un realismo che ricorda i ritratti che fecero più tardi Masaccio, il Lippi e Mino da Fiesole; anche qui egli disegna e colorisce il vero qual è, solo perchè vero, senza altro scopo. Sente d'una certa Maria di Pozzuoli, donna di straordinaria forza, che vive sempre nelle armi combattendo una guerra ereditaria, e fa una gita per vederla, parlarle e descriverla.[2] Vivissima è la descrizione dell'osceno disordine in cui era caduta la corte di Giovanna I, e del dominio che vi esercitava il Francescano Roberto d'Ungheria. «Piccolo; calvo; rubicondo; colle gambe gonfie; marcio pei vizi; curvo sul suo bastone per ipocrisia e non per vecchiezza; avvolto in un lurido saio, che lascia scoperta metà della persona, per far pompa d'una mentita povertà, percorre silenzioso la reggia in aria di comando, sprezzando tutti, calpestando la giustizia, contaminando ogni cosa. Quasi nuovo Tifi o Palinuro, egli regge in mezzo alla tempesta il timone di questa nave che dovrà presto affondare.»[3] Altrove ci viene dinanzi, con una singolare evidenza, il fiero aspetto di Stefano Colonna, dicendo che, «sebbene la vecchiezza abbia raffreddato l'animo nel suo feroce petto, pure, cercando la pace, egli trova sempre la guerra; perchè deciso piuttosto a scendere nella tomba combattendo, che piegare l'indomito suo capo.»[4] Questi profili evi-

---

[1] *Lettere Familiari*, lib. V, ep. 5.
[2] *Lettere Familiari*, lib. V, ep. 4.
[3] *Lettere Familiari*, lib. V, ep. 3. Il Fracassetti dà a questa lettera la data del 23 novembre 1343.
[4] *Lettere Familiari*, lib. VIII, ep. 1.

denti e parlanti, in mezzo alle continue citazioni classiche, e quasi ai rottami dell'antichità, acquistano pel contrasto tanto maggior evidenza, e ci fanno vedere e toccare con mano come un nuovo mondo s'apparecchi sotto al rinascimento dell'antico.

Se poi nel Petrarca cerchiamo non più il letterato, ma l'uomo, allora troviamo che, per quanto egli fosse buono ed ammiratore sincero della virtù, v'era già in lui quella fiacca mutabilità di carattere, quella eccitabile vanità, quel dare alle parole quasi l'importanza stessa che ai fatti ed alle azioni, che formò più tardi l'indole generale degli eruditi nel secolo XV. Egli è uno di coloro che più hanno esaltato l'amicizia, a tutti prodigando tesori d'affetto nelle sue epistole; ma non sarebbe molto facile trovare nella sua vita esempi d'un'amicizia ideale e profonda come quella, per esempio, che trasparisce dalle parole di Dante per Guido Cavalcanti. Gran parte di quelle effusioni s'esauriva nell'esercizio letterario cui davano luogo. Si potrebbe dire che a tutto ciò contraddica la passione costante che il Petrarca ebbe per madonna Laura, la quale ispirò quei versi immortali che egli disprezzò troppo, ma che pur formarono la sua gloria maggiore. Certo, nel *Canzoniere* si trova la più vera, la più fine analisi del cuore umano; una lingua in cui i pensieri traspariscono come in purissimo cristallo, libera da ogni forma antiquata, più moderna della lingua stessa di molti scrittori del Cinquecento. Certo, non può dubitarsi d'una passione vera e sincera; ma questo canonico che annunzia il suo amore ai quattro venti, che per ogni sospiro pubblica un sonetto, che fa sapere a tutti come egli sia disperato se la sua Laura non lo guarda, e intanto fa all'amore con un'altra donna, per cui non scrive sonetti, ma da cui ha figli, a chi farà credere che la sua passione sia nel fatto qual egli la descrive, eterna, purissima e sola dominatrice del suo pensiero? Ed anche qui sorge dinanzi a noi, e risplende di nuovo la nobile immagine di Dante, che si nascondeva, per tema che altri s'accorgesse del suo amore, e scriveva solo quando la passione, divenuta più forte di lui, erompeva dal suo petto, sotto forma di poesia immortale. Pure la Beatrice di Dante è avvolta ancora in un velo aereo di misticismo, e finisce col trasfigurarsi nella teologia, allontanandosi da noi; la Laura del Petrarca,

invece, è sempre una donna vera e reale, di carne e d'ossa, che vediamo vicino a noi, che affascina col suo sguardo voluttuoso il poeta, il quale, anche nel suo maggiore esaltamento, resta sulla terra.

Nella condotta politica si vede poi assai chiara la mutabilità, per non dir peggio, del Petrarca. Amico dei Colonna, a cui diceva di dover tutto, «la fortuna, il corpo, l'anima,»[1] amato come figlio, accolto come fratello, esso li colmò sempre delle lodi più esaltate, abbandonandoli poi nel momento del pericolo. Quando infatti Cola di Rienzo cominciò in Roma lo sterminio di quella famiglia, il Petrarca, che era pieno d'una sconfinata ammirazione letteraria pel classico tribuno, lo incoraggiò a continuare nella distruzione dei nobili: «Verso di essi ogni severità è pia, ogni misericordia inumana. Inseguili con le armi in mano, quando anche tu dovessi raggiungerli nell'inferno.»[2] Ma ciò non gli impediva di scrivere, quasi nello stesso tempo, pompose lettere di condoglianza al cardinale Colonna: «Se la casa ha perduto alcune colonne, che monta? Resta sempre con te un saldo fondamento. Giulio Cesare era solo e bastò.»[3] Più tardi i Colonna furono per lui di nuovo Massimi e Metelli;[4] ma egli non cessò per questo di rimproverare al tribuno la sua debolezza, non essendosi disfatto dei nemici quando poteva.[5] È ben vero che si scusava col dire, che non mancava di riconoscenza; *sed carior Respublica, carior Roma, carior Italia.*[6] Chi gl'impediva però di tacere? E questo repubblicano, così ardente ammiratore del terzo Bruto, «che riunisce in sè, e supera la gloria dei due precedenti,»[7] poco dopo invitava l'imperatore Carlo IV a venire in Italia, «che invoca il suo sposo, il suo liberatore, e non vede l'ora che l'orma dei tuoi piedi si stampi su di essa;»[8] e prima aveva esaltato anche

---

[1] *Lettere Senili*, lib. XVI, ep. 1. Vedi anche *Lettere Familiari*, lib. V, ep. 3; lib. VII, ep. 13; lib. XIII, ep. 6; *Epist. ad Posteros;* e nell'edizione italiana delle *Lettere Familiari* le due note alle lettere 1 e 12 del libro VIII.

[2] *Epistolae de rebus. famil. et variae,* vol III, ep. 48, pag. 422-32. Questa epistola è indirizzata a Cola di Rienzo ed al popolo romano.

[3] *Lettere Familiari*, lib. VII, ep. 13. Il Fracassetti tiene scritta questa lettera nel 1348.

[4] *Lettere Familiari*, lib. VIII, ep. 1.

[5] *Lettere Familiari*, lib. XIII, ep. 6.

[6] *Lettere Familiari*, lib. XI, ep. 16.

[7] *Epistolae de rebus famil. et variae,* vol III, ep. 48, pag. 422-32.

[8] *Lettere Familiari,* lib. XII, ep. 1, 24 febbraio 1350.

Roberto di Napoli, dichiarando che la monarchia era l'unico mezzo per salvare l'Italia.[1] È noto poi quanti rimproveri facesse ai papi, perchè avevano abbandonato Roma, che senza di essi non poteva vivere. Eppure il nostro giudizio rimane assai temperato, quando vediamo che egli non s'accorgeva punto di queste contraddizioni, perchè in sostanza tutti questi discorsi erano più che altro un esercizio letterario, e non già espressione d'una vera e profonda passione politica, che volesse convertirsi in atto. Dato il soggetto, la penna correva rapidissima dietro le tracce di Cicerone, seguendo l'armoniosa cadenza del periodo. Ma, e qui ricomparisce di nuovo la grande originalità del Petrarca, che parli di repubblica, di monarchia o d'impero, egli non è più fiorentino, ma italiano. L'Italia che vagheggia, si confonde, è vero, sempre col concetto dell'antica Roma che egli vorrebbe restaurare; ma appunto perciò, nel suo sogno erudito, è il primo a vedere l'unità dello Stato e della patria. L'Italia di Dante è sempre medievale; quella del Petrarca, quantunque s'avvolga maestosamente nella toga degli Scipioni e dei Gracchi, è finalmente un'Italia unita e moderna. Così qui, come da per tutto, noi vediamo che il nostro autore, anche in ciò vero rappresentante del suo tempo, volendo tornare al passato, apre una via nuova all'avvenire. Egli par sempre vecchio ed è sempre nuovo; ma non dobbiamo mai dimenticare che la sorgente prima della sua ispirazione è letteraria, altrimenti cadremo in continui errori ed in giudizi ingiusti.

Il Petrarca assale fieramente la giurisprudenza, la medicina, la filosofia, tutte le scienze del suo tempo, perchè non dànno mai quel che promettono, e tengono invece la mente inceppata tra mille sofismi. I suoi scritti sono spesso rivolti contro la scolastica, l'alchimia, l'astrologia, ed egli è ancora il primo che osi apertamente rivolgersi contro l'illimitata autorità di Aristotele, l'idolo del medio evo. Tutto ciò fa un grandissimo onore al suo buon senso, che lo sollevò al disopra dei pregiudizi del suo secolo. Ma s'ingannerebbe a partito

---

[1] *Epist. de rebus famil. et variae*, lib. III, ep. 7: "Monarchiam esse "optimam relegendis, reparandisque viribus Italis, quas longus "bellorum civilium sparsit furor. Haec ut ego novi, fateorque "regiam manum nostris moribus necessariam, etc.„ Fu scritta nel 1339, secondo il Fracassetti. Vedi la sua nota nell'edizione italiana.

chi volesse per ciò trovare in lui un ardito novatore scientifico. Il Petrarca non combatte in nome d'un principio o d'un metodo nuovo, ma in nome della bella forma e della vera eloquenza, che non ritrova in quelle scienze, come non ritrova nell'Aristotele mal tradotto e raffazzonato del suo tempo. La scolastica ed il suo barbaro linguaggio s'erano immedesimati con tutto lo scibile del medio evo, ed era questo barbaro linguaggio che il Petrarca combatteva in tutto lo scibile. Il Rinascimento italiano è una rivoluzione prodotta nello spirito umano e nella cultura dallo studio della bella forma, ispirata dai classici antichi. Questa rivoluzione con tutti i pericoli che doveva recare il cominciar dalla forma, per arrivar poi alla sostanza, si manifesta la prima volta chiara e ben definita nel Petrarca erudito, che perciò fu a ragione chiamato da alcuni, non solo il precursore, ma il profeta del secolo seguente.

PASQUALE VILLARI, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi;* Firenze, Success. Le Monnier, 1877-82; vol. I, pag. 88-100.

Le « Estravaganti » del Petrarca.

Che i versi onde si compone il *Canzoniere* del Petrarca corressero, almeno gran parte, per le mani dei cavalieri e delle dame, vivente l'autore, questo è assodato da gran tempo: e non solo; ma che di quei versi andavano attorno sin d'allora specie di vere raccolte.[1]

Ma il *Canzoniere,* com'è materiato e disposto presso che similmente in tutti i codici e nelle prime stampe, proviene dall'esemplare che il Petrarca, non molto innanzi alla sua morte, mandò in dono a Pandolfo Malatesta signore di Rimini, o, quel che torna il medesimo, dal *tipo* su cui quello ed altri esemplari furono condotti per volontà dell'autore: parendovi troppe ragioni per credere che la compilazione dell'odierno *Canzoniere,* rispondente in massima parte alla cronologia dei componimenti e a certe norme di variata tonalità, ritragga anche, secondo l'intenzione e il disegno del poeta, ri-

---

[1] Vedi CASTELVETRO, Comm. al Son. *Voi ch'ascoltate.* — Vedi anche: *Lettere di* PIETRO VITALI *al Sig. Abate D. Michele Colombo intorno ad alcune emendazioni che sono da fare nelle rime stampate di Dante del 'l etrarca,* ecc.; Parma, Rossi Ubaldi, 1820; pag. 37.

tragga, dico, nel succedersi delle vicende principali, il romanzo, il dramma, o, com'egli avrebbe detto, la *favola* del suo amore e della sua vita.

È anche assodato da gran tempo che non tutto quello che il Petrarca scrisse di rime volgari fu da lui inchiuso nel *Canzoniere*. Scrivendo egli al Boccacci, narrava all'amico come non pochi andassero a pregarlo ch'ei facesse loro grazia delle sue rime, le quali poi e' recitavano e ne ritraevano vesti ed altri presenti, talchè, in certo modo egli faceva elemosina delle sue composizioni. Questo che pure non era disforme alla tradizione trobadorica, rende verosimile il pensare che parecchie poesie sue che andavano pel mondo e d'alcuna delle quali l'autore non aveva forse serbato copia, non entrarono nella compilazione del *Canzoniere*. Altre poi non c'entrarono certamente per un'altra ragione. « Restanmi (dice il Petrarca nella lettera colla quale accompagnava al Malatesta il dono della raccolta) ancora *molte altre* di queste cose volgari in ischede lacere e consunte, per modo che non si leggono che a stento; e se di quando in quando ho qualche giorno d'ozio, mi vo prendendo piacere di raccozzarle; ma ben di rado è che io il possa. Per questo ordinai che alla fine di ambidue i volumi si lasciasse della carta in bianco; e se mi avverrà di mettere insieme qualch'altra cosa, la manderò, chiusa in fogli separati, al mio dolcissimo e magnifico signor Pandolfo di Malatesta. » E gliele mandò probabilmente, e probabilmente furono poi fatte ricopiare dal Malatesta in quelle carte bianche. Questo io induco dal vedere che appunto nella fine della prima parte del *Canzoniere* si trovano alcune rime fuori dell'ordine cronologico: per esempio, il sonetto ultimo è scritto nel 1345, mentre l'ottantesimo settimo è del 47. E a me par chiaro che il sonetto *Aspro cuore e selvaggio,* scritto due anni dopo la morte di Laura, per testimonianza dello stesso Petrarca,[1] fu, per errore di chi lo ricevè, copiato nell'ultime carte bianche in fine al volume della prima parte, sebbene esso appartiene di diritto alla materia della seconda.

Il pensiero dunque di aggiungere al *Canzoniere*

---

[1] Vedi Ludovico Beccadelli, *Notizie sugli autografi del Petrarca* — nel *Canzoniere* edito dal Morelli (Verona, 1879) e nei *Trionfi del Petrarca corretti nel testo* ecc. per Cristoforo Pasqualigo (Venezia, 1874).

venne, in certo modo, dal Petrarca. Vindelino da Spira nella edizione del 1470 (che è la prima del *Canzoniere)* aggiunse il capitolo:

Nel cor pien d'amarissima dolcezza

e il frammento di capitolo:

Quanti già nell'età matura et acra;

non che la ballata:

Donna mi viene spesso nella mente.

Il Soncino, nell'edizione del 1503, aggiunse da un *antico libro* la canzone:

Quel che nostra natura ha in sè più degno

e la ballata:

Nova bellezza in abito gentile.

Dopo questi, Aldo, nella sua edizione del 1514, pose dietro al *Canzoniere* alcune altre rime del poeta non che alcune di coetanei di lui.

I Giunti, nella stampa del 1522, diedero un po' di aumento a siffatta appendice aldina.

Sin dal 1534, come si raccoglie da alcune delle lettere di Antonio Minturno, Giambattista Bacchini modenese aveva fatto disegno « di ragunare in un libro tutte quelle composizioni del Petrarca che fuori delle divulgate sue rime si leggono. » Se non che, di lì a poco cambiò pensiero, e invece di pubblicare le *Estravaganti* del Petrarca, si fece frate. La giunta al *Canzoniere* venne poi man mano sempre più ampliandosi, nella edizione del Comino del 1722, in quella del Carrer del 1827, e finalmente in quella di Angelo Sicca (1839), la più copiosa di tutte.

Il professor Pietro Ferrato, coi tipi del Prosperini pubblicò in Padova, nel 1874, tutte le *Estravaganti* petrarchesce (tutte, s'intende, quelle di che ebbe notizia) che non erano contenute in nessuna delle anteriori aggiunte al *Canzoniere,* edite o inedite. Facendo seguito al Ferrato, il prof. Alessandro D'Ancona, l'anno medesimo, produsse in luce nel *Propugnatore* un sonetto e una canzone in versi sdruccioli, l'avv. Pietro

Bilancioni nel 1876 dieci sonetti e, l'anno stesso, l'abate Andrea Caparozzo altri dieci.

Nel 1880, Corrado Ricci da quattro testi a penna diè fuori nelle *Polemiche dantesche* un sonetto ascritto anch'esso al Petrarca, responsivo a un altro di Minghino de' Mezzani. Ma anche dopo queste pubblicazioni, le rime che, attribuite al Petrarca, dimorano tuttavia inedite non sono meno d'una sessantina. Stabilire con sicura certezza quali d'esse rime (edite o inedite) non contenute nel *Canzoniere* siano davvero fattura del Petrarca, quali gli siano falsamente attribuite è, fatta eccezione per pochissime, cosa tutt'altro che facile.

Al Petrarca è intervenuto quello che ad altri scrittori e poeti, massime se grandi; che per *fas* e per *nefas* v'è stato chi ha voluto accrescere il loro patrimonio, donando loro la roba d'altri. Questo accadde al Petrarca sin da vivo; così ch'egli ebbe a lamentarsene e forte. Pare gli appropriassero rime addirittura sciagurate. « Scribis te vidisse (così egli al suo Lelio) opuscula nuper aliquot, quaedam quoque vulgaria meo nomine inscripta, quorum mihi principia misisti, tantumque de singulis ut intelligerim mea ne essent an alterius. Laudem diligentiam, ambiguitatem miror. Ego enim subito iis conspectis, non tantum intellexi mea non esse, sed indolui, sed erubui, sed obstupui potuisse vel mea videri aliis vel te dubium tenuisse. »[1] Piuttosto spogliato delle cose sue voleva essere il Petrarca che gravato delle altrui. « Si alterutro laborandum sit, spoliari feram aequius quam premi. » Ma quello che gli spiaceva e deprecava vivente, seguitarono purtroppo a fargli anche da morto.

La canzone:

Virtù move con senno e con principio,

messa fuori dal D'Ancona, è un esempio di ciò.

Nota molto bene il chiaro editore qual potè essere la specie *d'associazione d'idee* per cui quel componimento fu, da chi che si fosse, regalato al Petrarca; che suo non parrebbe dovesse essere a ogni modo. Forse esso è d'un ignoto imitatore della maniera introdotta da Fazio degli Uberti di comporre intere canzoni in versi sdruccioli.

---

1 *Epist. Senil.,* lib. III, 4; Basilea, MDXXCI.

Talune delle rime di che è discorso è certo che non sono del Petrarca; e di qualcheduna anche si sa l'autore. Ad esempio, i tre sonetti degli attribuiti al Nostro che cominciano con ciascuno de' tre versi seguenti:

> Solo, soletto ma non di pensieri —
> In ira a' cieli, al mondo et alle genti —
> Gli antichi e be' pensier convien ch'io lassi,

son di Federigo d'Arezzo.

L'altro che comincia:

> Il lampeggiar degli occhi alteri e gravi,

è di Matteo degli Albizzi. E l'altro:

> Piangomi lasso ove rider solea,

appartiene, con moltissima probabilità, a Niccolò da Ferrara, il fratello di maestro Antonio.

La Canzone:

> Tenebrosa, crudele, avara e lorda,

che Giorgio Martino Thomas, avendola trovata in un codice di Monaco attribuita a un Francesco d'Arezzo, giudicò e pubblicò per fattura del Petrarca, è provato da molti testi essere invece dell'aretino Francesco Accolti.

Ma d'altra parte abbiamo udito il Petrarca stesso affermare che non tutte le sue rime erano nel *Canzoniere*, e versi di lui non compresi in quello leggonsi negli autografi vaticani. I quali autografi riducendosi poi a poche carte, nessuno vorrà darsi a credere ch'ei contengano tutte le rime cui messer Francesco non volle o non giunse a disporre ne' due volumi della sua raccolta.

Come dovremo regolarci dunque nella indagine di queste autenticità? Vi sono alcuni i quali, lette e studiate anche con diligenza le cose a stampa d'un autore, si fanno una certa loro idea dello stile di quello; così che poi, con una prontezza e facilità da non invidiarsi — se il caso si dà ch'esca qualche cosa d'inedito col nome del medesimo autore — sentenziano essere o non essere veramente roba autentica, per vedercisi o non vedercisi — secondo par loro — lo stile di quel tale.

È un metodo al sommo ingannevole: nel fatto esso inganna spessissimo; starei per dire novantanove volte su cento.

C'è per esempio un sonetto che comincia:

Più volte il dì mi fo vermiglio e fosco,

le cui terzine sono queste:

D'ambedue quei confin son oggi in bando
Ch'ogni vil fiumicel m'è gran distorbo,
Et qui son servo libertà sognando.
Nè di lauro corona ma d'un sorbo
Mi grava in giù la fronte: or v'addimando
Se vostro al mio non è ben simil morbo.

Di chi è questa robaccia? — È del Petrarca. — Come!... Ma questo non è lo stile del Petrarca. — Eppure non v'è da dubitare che il sonetto non sia suo, leggendosi esso negli autografi suoi che si serbano nella Vaticana.

Per contrario il Thomas, giudicando dallo stile, ritenne senza dubbio del Petrarca centoquattordici sonetti adespoti d'un codice di Monaco. *Musae Petrarchae resonant spiritum,* scriveva il dotto bavarese. Ma, a tacer d'altro, la lingua e il contenuto storico di que' sonetti gli stanno manifestamente contro; e bene glielo dimostrò, con rara temperanza di modi, il Veratti.[1]

Insomma, a giudicare se un tale sia o non sia, possa o non possa essere l'autore d'un componimento, il criterio dello stile, e anche quello del merito, hanno importanza e valore assai meno di quel che comunemente si pensa. Lasciando stare che il dire: *questo è lo stile del tale*, è cosa facile; ma lo stile non è un sigillo di notaio da apparire lo stesso e subito a tutti. Lo stile varia per molte e non facilmente enumerabili cagioni. Eppoi vi sono autori che hanno avuto più stili, più maniere; e, anche, *quandoque bonus dormitat Homerus.* Dunque? Dunque, qui come nei casi simili: non trascuriamo, nella indagine, i criteri stilistici ed estetici; usiamoli, ma con misura e cautela: serviamoci degli argomenti storici, soprattutto, e, quando si può, non trasandiamo gli argomenti esterni che in più di un'occasione son quelli che tagliano la testa al toro.

1 In *Opuscoli religiosi, letterari e morali*: luglio-agosto 1867; pag. 71.

E ricordiamoci infine che la conquista della certezza in molti casi non è possibile, ed è molto l'arrivare a metter la mano su quel suo lontanissimo parente che si chiama *Può essere*.

Ecco, per esempio, un sonetto che a me sembra molto bello e in tutto petrarchesco. È tra gli editi dal Bilancioni. Sarà esso del Petrarca? Forse.

— L'arco degli anni tuoi trapassat'hai,
Cambiato il pelo e la virtù mancata
E di questa tua piccola giornata
Già verso il vespro camminando vai.

Bene è dunque l'amor lassare omai
E pensare de l'ultima passata, —
Dice l'anima seco innamorata,
Qualor punta è da non usati guai.

Ma come l'ombra vede di colei
(Non vo' dir gli occhi) che nel mondo venne
Per dar sempre cagione a' sospir miei;

Così all'alto vol trae le penne
E i passi volge tutti a seguir lei,
Come fe' già quando me' si convenne.

Udite quest'altro, tolto dalla stessa raccolta:

Cadute son de li arbori le foglie,
Taccion gli augelli e fuman le fontane:
Le dimestiche fere e le silvane
Giuso hanno posto l'amorose voglie;

E l'umido vapor che si raccoglie
Nell'aere, attrista il cielo, e da le sane
Menti son fatte le feste lontane
Per la stagione acerba ch'or le toglie.

Nè altrove che in me si trova amore,
Il qual così mi tiene e stringe forte
Come suol far nel tempo lieto e verde.

E tra 'l ghiaccio e la neve m'arde il core,
Il qual per crudeltà non teme morte
Nè per girar del ciel lagrima perde.

E questo pure, s'io non travedo, è bello; questo pure ha tutto il sapore della lirica del Petrarca. S'aggiungono poi altri argomenti per tenerlo veramente suo. Col nome del Petrarca e' si trova in più testi, e (cosa notabile) nel riccardiano 1100, del secolo XIV, era stato ascritto dal copiatore al Boccacci, ma una mano contemporanea cancellò l'intestazione e vi sovrappose il

nome del Petrarca. Non importerebbe nemmeno ch'io accennassi come, per alcune delle *Estravaganti* attribuite al Petrarca, basta il solo esame del contenuto storico di quelle rime, per non dover darle a lui. Tutti vedono subito che non può essere del Petrarca, per esempio, la canzone che pur gli assegna il codice bolognese scritto da Antonio Gigante da Fossombrone:

Il cor sospira e la voce mi trema,

come quella che allude a fatti accaduti molti anni dopo morto il Petrarca. Domenico Carbone la riporterebbe al 1390,[1] congetturando, anche, lei essere del Sacchetti. Ma quest'ultima cosa potrà sembrar molto dubbia a chi consideri che quella canzone, importantissima per l'argomento, sarebbe stata lasciata indietro dai compilatori del codice Giraldi materiato tutto di rime del Sacchetti: e di simile omissione non si vedrebbe bene il perchè.

Quanto alla perfezione artistica delle rime, io son d'avviso che questa ove tanto o quanto difetti nelle rime assegnate al Petrarca, da ciò debba indursi piuttosto un criterio di vera paternità anzi che di falsa attribuzione. Vedete, per esempio, la canzone:

Quel ch'ha nostra natura in sè più degno,

è bene del Petrarca, senza che ci caschi dubbio. Ma pure egli non la comprese nel *Canzoniere*. Del che il Carducci reca innanzi parecchie ragioni, tutte accettevoli; e una è questa: che il Petrarca forse non la giudicò « degna di sè in ogni parte: forse per lui, per lo squisito poeta, ella aveva il torto di essere nata *lungi dai libri in mezzo all'armi*. »[2] Il Petrarca limava e rilimava le cose sue. Talvolta dal primo abbozzo di un componimento a quello che poi il componimento riesciva il divario era grandissimo. Di ciò può vedersi un esempio nel sonetto:

Nel tempo, lasso, de la notte quando

(che sotto il nome del Petrarca trovasi in parecchi

---

1 Vedi *Rime di F. Petrarca colla vita del medesimo;* Torino, Beuf, 1874; Prefaz.

2 G. Carducci, *Saggio di un testo e commento nuovo al Petrarca;* Livorno, Vigo, 1876; pag. 95.

testi), il quale sonetto non è, come bene avvertì il Carbone, che il primo getto dell'altro:

Tutto il dì piango e poi la notte quando,

come sta nel *Canzoniere*.

Che se, tra le rime pubblicate come fattura del Petrarca, talune troppo manifestamente sono da rifiutare per sue, vuolsi tra l'altre cose avvertire anche questa: che, praticando non pochi letterati l'erroneo sistema di attribuire, nel far lo spoglio de' manoscritti, all'ultimo autore nominato tutte le rime anonime che seguono, ciò è stata cagione più d'una volta che siasi dato al Petrarca quel che non era tampoco intenzione ne' trascrittori di que' codici dargli. Non per altra causa che per questa il Carbone regalò al Nostro quella canzone sulla *Casa del Sonno*, che nè a lui si trova veramente intestata mai, nè per alcun rispetto sembra convenirgli. Ci fu anche chi fece di peggio. Così, Sebastiano Ciampi, avendo trovato presso la famiglia Forteguerri di Pistoia un manoscritto del secolo XV nel quale sono rime anonime e tra queste alcune canzoni e alcuni sonetti del Petrarca, fece stima senz'altro che le rime intermiste a quelle del Petrarca dovessero esser sue. E nel primo volume del giornale enciclopedico di Firenze [1] pubblicò otto sonetti addossandoli al Petrarca del quale e' non son certo. Basti dire che il quarto di que' sonetti, quello che comincia:

Qual felice celeste e verde pianta,

è, almeno nelle quartine, una abbastanza palese imitazione del sonetto di Lorenzo De' Medici:

Belle fresche e purpuree vïole.

I versi attribuiti al Petrarca, trovansi alquanti, come è detto, negli autografi vaticani; i più in non pochi manoscritti di raccolte petrarchiane, tre almeno delle quali risalgono al secolo decimoquarto: [2] altri trovansi sparsamente in altre raccolte, anch'esse antiche, di rimatori vari. Tra quest'ultime è da pregiare sulle altre la raccolta di rime fatta da Antonio Mez-

[1] N. II e X, anno 1809.
[2] Bertoliana G. 2, 9, 8. — Museo Correr B. 5, 2. — Bodleiana, 69.

zabarba uomo d'ottimo giudizio e artista di versi se non così superlativo come l'amico Bembo, scrivendogli, lo faceva, certo non del tutto contennendo; nella qual raccolta esso Mezzabarba mise in calce venti e più sonetti sotto il nome del Petrarca.[1]

Gli autografi vaticani sono assai probabilmente la minor parte che sia rimasta d'un insieme di scritti autografi andati sparsamente in sinistro. Tale era l'opinione del mio caro e compianto maestro Pietro Bilancioni. Egli opinava che gli originali del Valdizocco, gli autografi di Aldo,[2] gli autografi visti dal Daniello e quelli (de' *Trionfi*) che servirono all'edizione del Soncino e all'altra dello Stagnino fossero in origine, come dicevo, tutto un insieme di carte. Secondo il Bilancioni, i *Trionfi* furono, a un certo momento, divisi dal rimanente, e furono appunto quelli che, veduti dal Beccadelli presso Baldassarre da Pescia, viaggiarono poi in Francia a Francesco I, e non se ne seppe mai più novella. Tutti quegli autografi, tutte quelle schede e quegli straccetti, alla morte del Petrarca, come tutto quello di che egli non aveva disposto per legato, dovè rimanere al suo erede Franceschetto da Brossano; e poi probabilmente andarono a finire, venduti, donati o trafugati in molte mani ne' dintorni: una parte l'ebbe il Bembo e, diminuita, venne in processo alla vaticana. È notabile che sopra otto codici contenenti *Estravaganti* del Petrarca (oggi sono sette, chè uno bruciò col Louvre ove serbavasi) quattro sono codici veneti.[3]

E appunto questo fatto di trovarsi quelle rime per lo più in manoscritti veneti, ch'è a dire in manoscritti compilati in luoghi poco discosti dall'ultima dimora del poeta, rende, al mio vedere, non irragionevole lo indurre che una parte almeno di quelle rime provenga dalle schede e dagli straccetti più volte ricordati, provenga in genere da carte autografe del Petrarca, e però siano veramente opera sua.

Il nostro tempo non è tormentato dalla prurigine di curiosità petrarchesche senza distinzione e misura; talchè chi si facesse oggidì a indagare un punto di

---

1 Marciana, cod. 191, class. IX.

2 Vedi *Se Monsignor Pietro Bembo abbia mai avuto un codice autografo del Canzoniere del Petrarca, per* A. Borgognoni; Ravenna, Lavagna, 1877.

3 Vedi cod. cit. ante. Indi: Museo Correr B, 5,69. — Bodleiana, 65. — Riccardiana, 1103. — Il ms. del Louvre era segnato col n. 793.

storia come quello che si prese a studiare nel 1581 Luigi Gandini, vale a dire qual potè essere la cagione perchè il Petrarca non ricordò mai il naso di Madonna Laura, porterebbe pericolo di far poca fortuna. Ma non è questo il caso nostro. Le indagini su la vita e su le opere di Francesco Petrarca sono ancora in Italia argomento serio e rispettabile per quanti non si sono dati alle comodità della letteratura disinvolta.

Adolfo Borgognoni (*Rassegna Settimanale*, 21 agosto 1881).

L'ingegno narrativo del Boccaccio.

Soprattutto sono notevoli nel *Filocopo* quei primi segni, che ci rivelano le qualità più proprie dell'ingegno narrativo del Boccaccio. Era quello un ingegno fatto più particolarmente alle narrazioni brevi, a' drammi di piccole proporzioni, nei quali all'intreccio succede ben presto lo scioglimento. In tutte le sue opere, che seguirono il *Filocopo*, anche in quelle che per le loro proporzioni parea tenessero più del poema o del romanzo che della novella, la favola e l'intreccio sono sempre ideati alla maniera suddetta. Il nostro Autore operò anche allora secondo sua natura; perchè, se la materia non era disposta a restringersi nei confini della novella, egli, consapevolmente o no, formò la novella di alcuna delle parti, in cui quella poteva andar divisa. Così fece nel *Filostrato*, così anche più apertamente nella *Teseide;* dove l'antefatto, compreso nei due primi canti, è come una novella che potrebbe staccarsi, senza che nulla si togliesse al racconto principale, il quale comincia col terzo e continua ne' canti seguenti. Per una virtù tutta sua, il Boccaccio divide, decompone i suoi argomenti e vi suscita dentro come tanti centri secondari, intorno ai quali si raggruppi una serie più o meno grande di fatti. Sotto le sue mani si forma continuamente l'episodio. L'episodio nelle sue opere è quasi sempre come un figlio che si distacchi dalla famiglia, bramoso di vita propria e indipendente; e il Boccaccio è verso quello come un padre indulgente o debole, che si contenti di un'autorità poco più che nominale. L'arte di condurre in una volta un ampio e lungo ordine di fatti; di far muovere una numerosa

compagnia di personaggi, coordinando e volgendo tutti i loro atti ad un unico scioglimento, ad un'unica catastrofe; di comporre l'episodio in modo che abbia tanta vita da essere pur bello in sè, ma non tanta da sovrapporsi alla storia principale e privarla di pregio; di andar producendo durante il corso di questa effetti immediati e parziali, ma insieme facendo che essi concorrano tutti all'effetto massimo ed ultimo: quest'arte il Boccaccio non l'ebbe. E quando la tentò, riuscì sempre a quello che abbiamo accennato, quanto ad alcune sue opere posteriori, e dimostrato, quanto al *Filocopo:* il quale egli sparse di episodi per modo che la leggenda, ch'era il fatto principale, vi intristì, come un grande albero attorno a cui sieno stati piantati innumerevoli arboscelli, che tirino a sè tutto il nutrimento della terra, ove quello ha le sue radici. Il languire o piuttosto il morire della leggenda fu nel *Filocopo* la vita degli episodi: il romanzo e il poema, dopo un certo contrasto, cedettero alla novella. Le due prime forme lotteranno ancora un pezzo con l'ultima nelle altre opere del Boccaccio; poi soccomberanno alla novella, la quale trionferà per sempre nel *Decamerone*, che è la più schietta manifestazione delle facoltà poetiche del Boccaccio.

Così, le qualità più notevoli dell'ingegno del nostro Autore, e tutte le materie che poi divennero successivamente obbietto della sua arte, si discernono chiaramente nel *Filocopo*, di cui è tanto piccolo il pregio letterario, quanto grande il valore storico. E, considerato in relazione a tutte le altre opere posteriori, con le quali forma, per dir così, il mondo boccaccesco, esso rappresenta come una prima età, in cui i vari elementi cosmici si vedano ancora indeterminati nei loro confini e in lotta fra loro, ma in cui pure cominci già a spirare un soffio, che li distinguerà gli uni dagli altri, e farà che ciascuno pigli forma e bellezza conveniente alla propria natura.

Bonaventura Zumbini, *Il Filocopo del Boccaccio;* Firenze, 1879 (Estratto dalla *Nuova Antologia*); pag. 63-65

Gli affetti domestici nel «Ninfale Fiesolano.»

Quanti costumi e quante specie di affetti non ha descritti l'autore del *Decamerone?* Anche troppi! diremmo con un grande uomo; ma gli affetti domestici, che sono i più dolci e i più puri, gli ha descritti raramente e non mai così bene (nemmeno nella XIV delle sue egloghe, che spira un tenerissimo affetto paterno) come in questo poemetto. Vedete un po' quei due vecchi genitori, trepidanti per la vita dell'unico figliuolo, e segnatamente quella povera mamma che, non intendendo un così gran travaglio di amore, crede che Affrico patisca per tutt'altro male, e lo viene interrogando così:

> Deh dimmel tosto, caro figliuol mio,
> Dove ti senti la pena e 'l dolore,
> Sì che io possa, medicandoti io,
> Cacciar da te ogni doglia di fore:
> Deh leva il capo, dolce mio disio,
> Ed un poco mi parla per mio amore,
> Io son la madre tua che ti lattai,
> E nove mesi in corpo ti portai. [1]

Chi non avverte dentro sè come l'eco di una voce che in tempi lontani abbia mormorato a lui stesso qualche cosa di simile? Beati coloro per cui quella voce non è ancora spenta!... Udite poi l'afflitta donna che prega il marito di non accostarsi al letticciuolo dove Affrico riposa:

> I' ho fatto un bagnol molto verace
> A quella doglia, il qual poscia che alquanto
> Riposato sarà quanto a lui piace,
> Il bagnerem con esso tutto quanto:
> Questo bagnolo ogni doglia disface,
> E sanerallo dentro in ogni canto;
> Però lo lascia stare quanto e' vuole,
> Chè quando parla, il fianco più gli duole. [2]

Ma il padre non si accheta per questo, e vuol andare anche lui

---

[1] P. II, 62.
[2] P. III, 4.

Dove Affrico dormia sul letticciuolo;
E vedendol dormir lo ricopria,
E tostamente quindi se n'uscia.[1]

Quanta verità è poi nel presentimento di questo stesso povero padre, non appena ebbe veduto colorate in rosso le acque del vicino fiume!:

... E quella parte che fa minor gora,
Presso alla casa del giovane lasso,
Correva sanguinosa, essendo allora
Giraffon fuori, e vide il fiume grasso
Di sangue, perchè subito nel core
Gli venne annunzio di futur dolore.[2]

Cenno delicatissimo e non meno squisito di quello adoperato da Virgilio, là dove fa che Mezenzio intenda come il proprio figliuolo dovesse esser morto.[3] Giraffone va e trova vero quello che nella mente presaga gli era subito balenato: Affrico giaceva in fondo al ruscello con il dardo ancor fitto nel cuore!

. . . . il trasse dall'acqua, e in sulla riva
Il pose lagrimando il padre vecchio,
E con dolor quel giorno maladiva,
Dicendo: O figlio del tuo padre specchio,
Or che farà la tua madre cattiva,
Che non avrà giammai un tuo parecchio?
Che farem noi tapini e pien di duoli,
Poi che rimasi siamo di te soli? . . . .

Poi dopo molto ed infinito pianto,
Giraffone il figliuol si gittò in collo,
E con quel dardo doloroso tanto
Alla casetta sua così portollo:
E alla madre il fatto tutto quanto,
Piangendo tuttavia, raccontollo,
E 'l dardo le mostrava, e sì diceva
Come del petto tratto gliel aveva.[4]

Poi, con un solo rapidissimo tocco ariostesco, il Boccaccio ci dà uno stupendo atteggiamento materno:

. . . . il viso stretto con quel del figliuolo
Tenea piangendo e menando gran duolo.[5]

---

1 P. III, 5.
2 P. VI, 35.
3 *Agnovit longe gemitum praesaga mali mens (Aen., X, 843).*
4 P. VI, 38, 41.
5 *Ivi,* 42.

Volete ora vedere ritratta con pari semplicità ed efficacia la gioia in quei medesimi cuori che dianzi avete visti quasi annichilati dall'angoscia? Ecco che Sinedecchia reca ai poveri vecchi quel bambino che, nascosto da Mensola dentro un cespuglio, le ninfe avevano raccolto. Ed ecco la nonna che se lo reca in braccio:

E lacrimando per grande allegrezza,
Mirando quel fantin, le par vedere
Affrico proprio in ogni sua fattezza,
E veramente gliel pare riavere;
E lui baciando con gran tenerezza,
Diceva: Figliuol mio, gran dispiacere
Mi fia a contare il grandissimo duolo,
La morte di tuo padre e mio figliuolo. [1]

Sopraggiunge il nonno; e anche qui il poeta adegua nella più delicata interpetrazione del cuore umano i più insigni maestri di poesia:

Quand'egli intese il fatto, similmente
Per letizia piangeva e per dolore. [2]
E mirando il fanciul, veracemente
Affrico suo gli pare, onde maggiore
Allegrezza non ebbe in suo vivente;
Poi facendogli festa con amore,
E quel fantin quando Giraffon vide
Da naturale amor mosso gli ride. [3]

Toccheremmo in ultimo anche della mirabil fattura della ottava, se non ci ricordassimo a tempo che di questo gran vanto del Boccaccio ha già discorso chi poteva farlo meglio di noi. [4] Solo per ciò che riguarda questo poemetto, diciamo che qui l'ottava rasenta già la perfezione; e la diremmo perfetta addirittura, se non fosse che le buone e le eccellenti si alternano troppo spesso con altre più o meno mediocri. Questa differenza ci mostra come il poeta, pur sapendo già usare le più delicate industrie dell'arte, non avesse dell'arte quella sicurezza, quella signoria piena e continua che ne ebbero l'Ariosto e, in proporzioni poco

---

[1] P. VII, 27.

[2] ἡ δ'ἄρα μιν κηώδεϊ κόλπῳ | δακρυόεν γελάσασα (*Iliade*, VI, 483 e 484).

[3] P. VII, 29. — Cfr. Virgilio, Ecloga IV, 60: *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem.*

[4] G. Carducci, *Al parentali di Giovanni Boccacci;* Bologna, Zanichelli, 1876; pag. 11.

minori, il Poliziano: ma, pur dentro questi limiti, la bellezza della ottava è un nuovo e gran pregio del *Ninfale*.

Il quale produce uno stupendo effetto in coloro che a gentilezza di animo e a finezza di gusto congiungono molta notizia dell'arte antica e della nuova: desta, cioè, come una serie di echi e preludi armoniosi. Echi di quel periodo ellenistico nel quale la poesia, non più atta a ritrarre gli eroi del tempo ellenico, narrava storie leggiadre e pietose e tenere leggende. Echi dell'elegia latina e specie delle *Metamorfosi*, che riprodussero tanta parte della poesia alessandrina, e sono come una serie di piccoli romanzi e piccoli drammi di amore compiutisi per valli e per monti, in riva ai fiumi ed ai mari. E a questi echi del passato si mescono gli allegri accordi della vita nuova e i preludi di quella grande epica romanzesca italiana, dei cui magnifici episodi amorosi più specialmente il *Ninfale* è degnissimo precursore. E gli echi e i preludi fanno un'armonia unica, perchè il poemetto fu composto in quei giorni,

che dalla dira
Obblivione antica ergean la chioma,
Con gli studi sepolti,
I vetusti divini, a cui natura
Parlò senza svelarsi, onde i riposi
Magnanimi allegrar d'Atene e Roma.

E fu quello il tempo quando la resurrezione di tante meraviglie antiche crescea vigore e rigoglio ad una gran pienezza di vita presente; tempo glorioso e sospirato poi sempre nelle memorie italiane, e di cui anche il *Ninfale* fa bella ed immortale testimonianza.

BONAVENTURA ZUMBINI, *Una Storia d'Amore e Morte;* Roma, 1884 (Estratto dalla *Nuova Antologia*); pag. 21-25.

La Novella Boccaccesca del Saladino e di Messer Torello. [1]

Parecchi scritti si vedono addotti dagli indagatori delle origini del *Decamerone* per illustrare la Novella 9ª della Xª giornata: l'*Avventuroso Ciciliano*, il *Conde Lucanor*, e varie versioni d'un'avventura meravigliosa di Carlo Magno. [2] Quest'avventura — un portentoso ritorno, che preserva l'imperatrice dall'aver due mariti ad un tempo — non è che una determinazione speciale d'un tema ampiamente diffuso, e comune soprattutto presso le nazioni germaniche. Appartengono alla stessa famiglia, nell'occidente la leggenda del cavaliere di Mœrungen, [3] d'Enrico il Leone, [4] di Thedel da Walmoden, [5] e altre ancora; [6] nell'oriente, per dire il poco che è a mia cognizione, un caso di Vidushaka, presso Somadeva, [7] e un'avventura d'Abulfauaris nei *Mille e un giorno*. [8] Pare che in servigio del *Decamerone* si sia badato poco a passare in rassegna questa numerosa famiglia; se no, un esempio del *Dialogus Miraculorum* di Cesario *(Dist. 8ª, cap. 59)*, che da nessuno vedo citato al proposito nostro, [9] avrebbe di certo richiamato l'attenzione. Eccolo tutto intero, per comodo dei lettori. [10]

---

[1] [Il presente scritto fu pubblicato sette anni sono nel t. VI della *Romania*, pag. 359-368. Lo stesso soggetto, probabilmente senza sapere del lavoro mio altro che licenziando le stampe, trattò il Landau nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, II, 59-78: "La novella di Messer Torello, e le sue attinenze mitiche e leggendarie;„ articolo riapparso poi, come una specie di *excursus*, nella nuova edizione delle *Quellen des Dekameron*, Stuttgart, 1884, pag. 192-224. Siccome il metodo, i limiti e gl'intendimenti nostri differiscono assai, credo di poter lasciare che queste pagine si ristampino, e che riappaiano ancora, eccetto semplici ritocchi, quali videro la luce la prima volta.]

[2] Vedi principalmente Landau, *Quell. des Dekam.* [1 ed.], 57, 67, 144 [2 ed., 174, 192, 105]; id., *Beiträge zur Geschichte der italien. Novelle*, 171.

[3] Grimm, *Deutsche Sagen*, n. 529.

[4] Simrock, *Deutsche Volksbücher*, t. I; Grimm, Op. cit., n. 526.

[5] Simrock, Op. cit., IX, 497.

[6] Vedi Simrock, *Deutsche Mythologie*, 3 ed., 176.

[7] L. III. c. 18; t. II, 29 nella traduzione del Brockhaus.

[8] G. clxxxiij; pag. 228, nell'ed. del *Panth. littér.*

[9] [Si rammenti che quel che qui si dice fu scritto nel 1877: sei anni prima che pubblicasse il suo scritto il Landau, dove è pur parlato del racconto di Cesario. Al Landau credo che questo racconto sia stato additato dal Simrock, al quale accade di menzionarlo nel luogo citato della *Mitologia*.]

[10] Seguo l'edizione curata dallo Strange (Colonia, Heberle, 1851; t. II, pag. 131), staccandomene tuttavia per due vocaboli, e non di rado nell'interpunzione.

«In villa quae dicitur Holenbach, miles quidam habitavit nomine Gerardus. Huius nepotes adhuc vivunt, et vix aliquis in eadem reperitur villa quem lateat miraculum quod de illo dicturus sum. Hic sanctum Thomam Apostolum tam ardenter diligebat, tam specialiter prae ceteris sanctis honorabat, ut nulli pauperi in illius nomine petenti eleemosynam negaret: multa praeterea privata servitia, ut sunt orationes, ieiunia et missarum celebrationes, illi impendere consuevit. Die quadam, Deo permittente, omnium bonorum inimicus diabolus ante ostium militis pulsans, sub forma et habitu peregrini, in nomine sancti Thomae hospitium petivit. Quo sub omni festinatione intromisso, cum esset frigus, et ille se algere simularet, Gerardus cappam suam furratam, bonam satis, qua se tegeret iens cubitum, transmisit. Mane vero, cum is, qui peregrinus videbatur, non appareret, et cappa, quaesita, non fuisset inventa, uxor marito irata ait: «Saepe ab huiusmodi trutanis illusus estis, et adhuc a superstitionibus vestris non cessatis!» Cui ille tranquillo animo respondit: «Noli turbari; bene restituet nobis hoc damnum sanctus Thomas.» Haec egit diabolus ut militem per damnum cappae ad impatientiam provocaret, et Apostoli dilectionem in eius corde extingueret. Sed militi cessit ad gloriam, quod diabolus praeparaverat ad ruinam, et inde ille amplius est accensus, unde iste confusus est ac compunctus.[1] Nam, parvo emenso[2] tempore, Gerardus, limina beati Thomae adire volens, cum esset in procinctu positus, circulum aureum in oculis uxoris in duas partes dividens, easque coram illa coniungens, unam illi dedit et alteram sibi reservavit, dicens: «Huic signo credere debes. Rogo etiam ut quinque annis reditum meum expectes; quibus expletis, nubas cui volueris.» Et promisit ei. Qui via vadens longissima, tandem, cum magnis expensis maximisque laboribus, pervenit ad civitatem sancti Thomae Apostoli; in qua a civibus officiosissime est salutatus, et cum tanta caritate susceptus, ac si unus illorum esset, eisque notissimus. Gratiam eandem ascribens beato Apostolo, oratorium eius intravit et oravit, se, uxorem, et omnia ad se pertinentia illi commendans. Post haec, termini sui reminiscens, et in eodem die quinquennium completum considerans, ingemuit, et ait:

---

[1] Ed. cit., *punitus*.

[2] Ivi, *emerso*.

« Heu! modo uxor mea viro alteri nubet! » — Impedierat Deus iter eius propter hoc quod sequitur. — Qui cum tristis circumspiceret, vidit praedictum daemonem in cappa sua deambulantem. Et ait daemon: « Cognoscis me, Gerarde? — Non, inquit, te cognosco, sed cappam. » Respondit ille: « Ego sum qui in nomine Apostoli hospitium a te petivi, et cappam tibi tuli, pro qua et valde punitus sum. » Et adiecit: « Ego sum diabolus; et praeceptum est mihi, ut, antequam homines cubitum vadant, in domum tuam te transferam, eo quod uxor tua alteri viro nupserit, et iam in nuptiis cum illo sedeat. » Tollens eum, in parte diei ab India in Theutoniam, ab ortu solis in eius occasum transvexit, et circa crepusculum in curia propria illum sine laesione deposuit. Qui domum suam sicut barbarus intrans, cum uxorem propriam cum sponso suo vidisset comedentem, propius accessit, eaque aspiciente, partem circuli in scyphum mittens abcessit. Quod ubi illa vidit, mox extraxit, et partem sibi dimissam adiungens, cognovit eum suum esse maritum. Statim exiliens in amplexu eius ruit, virum suum Gerardum illum esse proclamans, sponso valedicens: quem tamen Gerardus illa nocte, pro honestate, secum retinuit. »

La novella boccaccesca consta di due fatti principali: l'accoglienza del Saladino nella casa del cortesissimo gentiluomo lombardo, ed il portentoso ritorno, che impedisce le nuove nozze. Orbene: il riscontro offertoci da Cesario differisce essenzialmente dagli altri, inquantochè ci somministra il parallelo per tutto il racconto, non già solo per l'una o l'altra delle due parti. Questa rispondenza più completa è cosa di molto rilievo. E s'aggiungono, a fare ufficio di rincalzo, certi accordi minuti. Se messer Torello riceve al partire un anello dalla moglie, Gherardo ne divide uno colla sua; se questi fissa alle seconde nozze un termine di « uno anno, un mese ed un dì » dopo che manchino sue notizie, l'altro ne pone uno di cinque anni, dalla partenza in genere. E come nella casa del gentiluomo pavese i finti mercatanti sono vestiti e regalati di robe e giubbe ricchissime, in quella dell'alemanno il non meno finto pellegrino riceve una cappa,[1] datagli, è vero, solo in

[1] Bocc.: "Due paia di robe, l'un foderato di drappo e l'altro di vaio, non miga cittadine nè da mercanti, ma da signore, e tre giubbe di zendado." — Ces.: "Cappam suam furratam, bonam satis."

prestito, ma della quale egli pensa a regalarsi da sè medesimo. E queste robe rappresentano poi la medesima parte nel secondo incontro: sono riconosciute, o in tutto o a mezzo, qui da messer Torello, là da Gherardo. S'avverta inoltre che il legame tra le due parti del racconto è sostanzialmente il medesimo; solo, l'identità si trova dissimulata dagli accidenti, diversi presso i due scrittori, e ben più complicati, com'è troppo naturale, in quello tra loro che mira a comporre un'opera d'arte. Ma le ultime scene, soprattutto, convengono a meraviglia: il banchetto nuziale, l'anello gittato nella coppa, il pronto riconoscimento da parte della donna, il precipitoso levarsi dalla tavola e correr nelle braccia del marito, le esclamazioni;[1] per ultimo, la condotta cortese che si tiene verso il nuovo sposo. In verità, non si potrebbe desiderare un accordo più pieno.

Dei particolari qui enumerati, molti trovano corrispondenza anche in altre versioni:[2] tutti, nonchè riuniti insieme, nemmeno sparsamente. Però uno stretto vincolo di parentela tra la novella e il miracolo è da ammettere di necessità; riman dubbio soltanto il grado preciso e la specie.

Ebbe propriamente il Certaldese davanti agli occhi il testo del credulo monaco di Heisterbach? — La cosa non si potrebbe dire inverosimile. Il *Dialogus Miraculorum*, dal tempo della sua composizione — si stava scrivendo nel 1222 — aveva avuto tutto l'agio di diffondersi, e s'era realmente diffuso. Non so davvero se i manoscritti dell'opera intera abbondassero nel trecento in Italia; so per altro che una copiosa vena, derivata di là, venne ad arricchire quelle raccolte di esempi, di cui facevano tanto uso i predicatori, ad edificazione e terrore dei credenti. Per venire a qualche caso concreto, in forma abbreviata, trovo il racconto che c'interessa, con altri molti della stessa provenienza,

---

[1] Bocc.: "Gridò: Questi è il mio signore, questi veramente è messer Torello." — Ces.: "Virum suum Gerardum illum esse proclamans."

[2] Per citare qualche esempio, un termine dopo il quale la moglie possa rimaritarsi — dieci anni — è fissato anche da Carlo Magno presso Enenkel (Von der Hagen, *Gesammtab.*, II, 619). E un anello, là dove si parla della partenza, appare anche in questo medesimo testo (v. 21); se non che non ne è poi più questione, nè esso serve punto al riconoscimento. Al riconoscimento serve bensì quello di Vidushaka, gettato in un secchio d'acqua, come il nostro nella coppa del vino. Curioso che nel racconto indiano, l'anello è dono della donna, proprio come presso il Boccaccio.

in un *Alphabetum narrationum*, che io conosco da un manoscritto ambrosiano.[1]

Eppure, a non voler correr rischi, bisogna dubitare. Già, più si va avanti cogli studi, più si vedono intralciarsi le genealogie dei racconti nel medio evo. Non c'è oramai narrazione di cui non si vengano a conoscere e non s'abbiano a supporre parecchie versioni, spesso così prossime, da dare facilissimamente luogo a scambi. Nel nostro caso, il dubbio è aggravato da certe concordanze sporadiche, estranee a Cesario, tra taluno degli altri rappresentanti germanici certamente ignoti al Boccaccio, e la novella italiana. Poco importa senza dubbio che il mezzo anello del *Dialogus* sia un anello intero nell'*Enrico il Leone* e nel *Cavaliere di Mœrungen*. Ma non si può dire altrettanto della maniera come questo anello vien trasmesso dal marito alla donna. Nella leggenda di Enrico, il reduce sconosciuto fa chiedere alla duchessa un sorso di vino. Ella riempie un bicchiere, e glielo manda. Enrico beve, e deposto poi l'anello nella coppa, fa che questa sia riportata alla moglie. Siam già, per qualche rispetto, più vicini a messer Giovanni che nel racconto di Cesario. E il cavaliere di Mœrungen ci fa ancora avanzare di un passo. Qui il pellegrino, dopo aver bevuto e messo l'anello nel residuo del vino, commette al coppiere di ripresentare la tazza alla signora, e di pregarla da parte sua che non isdegni di berci alla sua volta. Orbene: una circostanza dà valore speciale agli accordi (non cito quelli che sian comuni a Cesario) con quest'ultima narrazione. Essa ha contatti peculiari col miracolo narrato dal monaco. Anche il viaggio del cavaliere di Mœrungen ebbe per meta la terra di S. Tomaso. Ciò tutto cosa viene a dire? — Fa sospettare che il miracolo in discorso si narrasse altresì in una forma ancor più prossima al racconto boccaccesco, che non sia quella nota a noi. Questa, anzichè madre, potrebb'esser nonna, zia, cugina; le strette somiglianze possono provenire da rapporti indiretti, non precisabili coi materiali di cui disponiamo per ora. Contuttociò s'intende bene che Cesario rimane sempre il legittimo rappresentante di que' suoi ipotetici parenti, i quali, per adesso almeno, — dato che siano esistiti davvero — ci sono noti solo

[1] Segnato *T.* 45. *sup.*

da lui e per lui, in quanto cioè le loro fattezze siano ad esso comuni.

Ciò posto, continuiam pure a discorrere del racconto di Cesario, come di una vera e propria fonte della nostra novella. Non è la sola: niente affatto! Siccome peraltro è quella che unica ci accompagna da un capo all'altro della narrazione, sia pure ad una certa distanza e con temporanee scomparse, sembrerebbe ragionevole supporre che da lei si sian prese le mosse. Tuttavia non avvenne forse così. Certo, il disegno generale del quadro appar condotto dietro questo modello; se non che al quadro stesso messer Giovanni non pensò, a mio credere, se non dopo aver concepita l'idea di taluna delle cose che nel modello non erano. Badiam bene: siamo alla giornata decima del *Decamerone*, quella in cui « si ragiona di chi liberalmente ovvero magnificamente alcuna cosa operasse. » Ora, la magnificenza e liberalità del Saladino erano troppo famose, perchè potessero mancare lì dentro. « Fu in donare magnifico, e delle sue magnificenze se ne raccontano assai, » ci dice il Boccaccio medesimo, nel *Commento* all'*Inferno*, c. IV, v. 129.[1] Pertanto, a quel che mi pare, si dovette partire di qui; indi metter gli occhi sul miracolo, come sopra una materia, che, acconciamente foggiata, poteva diventare espressione efficace del concetto che s'aveva nella mente. Ciò, ben inteso, dato che la novella fosse scritta appunto per esser posta nella nicchia in cui la troviamo. Che così fosse, qui al termine dell'opera, credo assai verosimile.

Ma, comunque sia, è indubitato che nell'applicazione del racconto di Cesario alla persona del Saladino, consiste la peculiarità della novella boccaccesca. E di cotale applicazione par bene di scorgere il movente. V'era una tal quale analogia intrinseca tra il fatto narrato dal monaco tedesco, e certi casi che si raccontavano del famosissimo soldano. Si rifletta al suo picchiare in vesti di romito alle porte del « conte Artese, » e più ancora alla cortesia che egli riceveva sconosciuto in Ispagna da « Ugo di Moncaro, » e che poi a mille doppi ricambiava in Oriente: cose queste che noi apprendiamo da una nota al terzo libro dell'*Avventuroso Ci-*

---

[1] T. I, 293, nell'ediz. Moutier.

ciliano.[1] Di questa nota gioverebbe conoscere la fonte: francese, senza dubbio.

E invero, che il Saladino viaggiasse trasfigurato per il mondo, era tradizione diffusissima. A noi giova sentire cosa dica in proposito lo stesso Boccaccio, là dove, nel luogo già citato del *Commento* dantesco, parla, non più da novelliere, ma da storico: « Fu vago di vedere e di cognoscere li gran Principi del mondo, e di sapere i loro costumi: nè in ciò fu contento solamente alle relazioni degli uomini; ma credesi che, trasformatosi, gran parte del mondo personalmente cercasse, e massimamente intra' Cristiani, li quali, per la Terra Santa da lui occupata, gli erano capitali nemici. »

Credesi: ecco la critica che fa capolino. Invece parla della cosa senza ombra di scetticismo un più antico commentatore di Dante, Jacopo della Lana, delle parole del quale quelle del Certaldese mi paiono come un'eco: « Questi *(il Saladino)* fue Soldano di Babilonia, lo quale fue sagacissima e savia persona: sapeva tutte le lingue, e sapeva molto bene trasformarsi di sua persona; cercava tutte le provincie e tutte le terre sì dei Cristiani come de' Saraceni, e sapeva andare sì segretamente, che nulla sua gente nè altri lo sapea. »[2] E seguita dicendo, come da un astrologo gli fosse detto che Goffredo di Buglione (!) lo doveva uccidere. Volendo prevenire il fato coll'ammazzare egli Goffredo, in abito di pellegrino si conduce a Parigi. Un abate, incontratolo per via, lo riconosce e lo chiama. Il Saladino nega dapprima il suo essere; poi, visto che il negare non vale, e avuta promessa di segretezza, manifesta anche l'intento del viaggio. L'abate va a contare il fatto al re, il quale manda fuori Goffredo in mezzo alla sua propria scorta. Il Saladino si persuade di non poter eseguire il disegno; vuol partire; è preso, e muore poi in corte.

La tradizione dei misteriosi viaggi del Saladino è pure uno dei motivi su cui poggia il cinquantesimo esempio del *Conde Lucanor.*[3] Invece essa non ha che vedere colla ventiquattresima fra le *Novelle antiche,* poco opportunamente rammentata dal Liebrecht[4] e da

---

[1] Il Lami (*Novelle Letterarie*, XV, 561) fu il primo a citar questa nota per illustrare le origini della novella del *Decamerone*.

[2] Pag. 16, nell'ed. Civelli (Milano, 1865).

[3] *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*; Madrid, 1860; pág. 420.

[4] Nelle note alla versione del Dunlop, pag. 511.

altri. Là si tratta semplicemente di una visita, poi ricambiata, al campo cristiano; non già di una peregrinazione oltremare. Bensì questo racconto, che appartiene in origine a Carlo Magno,[1] se pure anche Carlo non l'ha ereditato Dio sa da chi, serve a mettere sempre più in evidenza, fino a qual segno il cavalleresco soldano avesse assunto natura leggendaria. Senza dubbio farebbe cosa giovevole chi prendesse a studiare in un lavoro speciale «il Saladino nella tradizione del Medio Evo.» Pur troppo non tutto quanto si narrava un tempo sarà giunto fino a noi. O perchè Francesco da Buti, commentando il solito verso dantesco, dopo averci solleticato la curiosità col dire che di lui «si contano molte belle istorie,» ci rimanda con un ingratissimo, «ma perchè non le ò autentiche non le scrivo?»[2] Meno male l'Ottimo, nella fine della nota che per la maggior parte ha copiato dal Laneo: «Molte cose si trovano scritte di lui leggiadre e belle, e *amò per amore la regina di Cipri.*»[3] Ecco almeno un cenno; un cenno che ci richiama alla mente il Norandino dell'*Innamorato,* e il torneo per Lucina, e che ci fa pensare alle questioni delle fonti boiardesche ed ariostesche.

Presso il Boccaccio, il Saladino gira l'Europa all'intento di osservare gli apparecchi che si stanno facendo per la Crociata. Forse che questo motivo era dato dalla tradizione? — Non addurremo certo per provarlo il passo di un altro commentatore di Dante, il così detto *Anonimo,* che si vede citato dal Lami;[4] chè le parole di costui sono evidentemente ricalcate sul principio della novella di messer Giovanni. Piuttosto sembrerebbe offrirci un indizio il modo come il Certaldese, nel commento suo, riunisce grammaticalmente in un solo periodo le peregrinazioni e la nimicizia coi Cristiani. Se non che in questo accoppiamento io sospetto di dover scorgere un riflesso della nota del Laneo, e precisamente dell'aneddoto della venuta a Parigi.

Così stando le cose, può esser prezzo dell'opera citare

---

1 G. Paris, *Hist. poét. de Chm.*, 291.

2 *Commento di Fr. da Buti sopra la D. C. di D. A.*; Pisa, Nistri, 1858; I, 137.

3 *L'Ottimo Commento della D. C.;* Pisa, Capurro, 1827; I, 50.

4 *Novelle Letterarie:* l. cit. Il commento dell'Anonimo si ha ora tutto a stampa, per cura del Fanfani (Bologna, Romagnoli, 1866). La nota sul Saladino sta a pag. 123 del t. I.

un incidente analogo, che occorre nel principio degli *Aspramonti* toscani,[1] e che s'aveva prima di certo in un originale francese o franco-italiano, non rinvenuto finora.[2] Agolante — riassumo il testo in prosa di Andrea da Barberino — fermato il disegno di un gran passaggio contro la Cristianità, manda segretamente Sobrino, uno dei re suoi vassalli, a spiare le forze degli avversari. Sobrino, solo soletto, si avvia, e cerca l'Italia, l'Ungheria, la Magna, la Fiandra, Brettagna, Inghilterra, Guascogna, Provenza; da ultimo, la Francia. Un anno intero si trattiene in corte di Carlo come famiglio. Quindi, visitato Galafro re di Spagna, ritorna ad Arganoro, dopo esserne stato assente ben sei anni e sei mesi.

La ventiquattresima *novella antica* — una novella doppia — menzionata fuori di luogo per i viaggi, poteva invece ricordarsi ad altro proposito. Non però la parte cui s'intendeva di alludere; bensì l'altra, la prima. Messer Torello, prigione presso il Saladino, è trattato come l'anonimo «cavaliere francesco.» Entrambi sono sottratti al carcere, vengono in grazia, sono rivestiti nobilmente e tenuti come cari compagni dal cortese signore. Ed entrambi, caduti poi in tristezza per desiderio del ritorno, sono confortati, e tosto rimandati con ricchi doni.

Sicchè, diversi elementi concorrono anche alla formazione delle novelle boccaccesce. Creare, non è per solito altra cosa che comporre genialmente, e foggiare di nuovo. E compone il popolo, compongono gli uomini dell'arte: quello senza coscienza, per effetto di leggi naturali; questi invece scientemente, per deliberato proposito. Nel caso nostro, appena so dubitare che anche un certo episodio di Carlo Magno,[3] ricordato da altri a questo proposito, non fosse noto al Boccaccio, e non abbia in qualche maniera contribuito. — Noto da quali libri? — Certo non dal *Weltbuch* di Enenkel, ancorchè sia questa la sola versione che ci offra speciali analogie.

---

[1] Veramente, bisogna fare delle riserve per una delle due versioni rimate, quella conservataci dal codice magliabechiano Cl. VII, 10, 682; chè i primi canti mancano in questo manoscritto, l'unico di cui io abbia notizia.

[2] Anche gli *Aspramonti* dei due codici di Venezia prendono l'azione a un punto assai più inoltrato. I Saracini sono già padroni della Calabria.

[3] Vedi Paris, Op. cit., 396.

Vi abbiamo una scena nel duomo di Aquisgrana,[1] che somiglia non poco alla nostra in San Pietro in Cielo d'oro, quando, sagristano, monaci, abate si sgomentano alla vista di messer Torello. Forse il novelliere conobbe l'originale donde aveva attinto il rimatore tedesco; ma certo ponno esservi ben altri giri e rigiri. S'avvertirà anche una seconda convenienza. La moglie di Carlo è costretta alle nuove nozze dai baroni del regno, come quella di messer Torello dai parenti suoi. Qui per altro si può parlare con più verosimiglianza di un incontro fortuito, prodotto dall'analogia dei dati, che di vera parentela.

In Italia, l'avventura di Carlo fu narrata molte volte. Intendeva manifestamente di raccontarla a suo tempo il Padovano, autore dell'*Entrée de Spagne*, che l'annunzia al principio dell'opera. Carlo sta per muovere di Francia coll'esercito:

(F⁰ 12 *a*) Avant qe Carles partist deu premer liu,
Por le conseil de ses barons plus fiu,[2]
Fist demander Anseis de Pontiu;
Neveu stoit Gaenes, si com ie vos escriu;
A lui leissa France e l'en fist bailleu;
Pues lui voust fere la mainere Pompiu,
Qe rois voust estre por son enging sotiu.
Vos oirez com le roi de Mongiu[3]
Torna en Françe coroços et pensiu
Por feir venjance dou treit melesiu,
Qe lui voloit tolir son reigne plus antiu,
E la roine belle cum flor de çiu:
Ja erent fetes la noce et la coriu;
Mais a grant duel en fu treit le reliu.[4]

La narrazione corrispondente a questo annunzio dovremmo avere dal Nicola, che continuò l'opera del Padovano; ma disgraziatamente la parte dell'opera in cui essa aveva a trovarsi è perduta per noi.

Consoliamoci colle redazioni posteriori. Una di esse, quella che si contiene nel *Viaggio di Carlo Magno in Ispagna*, è abbastanza accessibile, perchè si possa rimandare al libro chi sia desideroso di studiarla. Del resto, non ha nulla che ce la riveli più strettamente

[1] Von der Hagen, *Gesammtab.*, II, 628.
[2] Il cod. ha *tiu*.
[3] Il cod., *monguy*.
[4] Questo passo, ebbi già a stampare nel *Propugnatore*, IV, I, 64.

imparentata delle altre colla novella del *Decamerone*.[1] Piuttosto riassumerò, perchè inedita, la versione eterodossa dataci dalla *Spagna* del codice mediceo-palatino 101, t. III, sebbene di analogo col Boccaccio non vi resti oramai più niente.

Mentre Carlo sta ad assedio a Pampalona, e quando appena Orlando è ritornato d'Oriente, giungono da Parigi lettere dell'imperatrice. Questa racconta al marito, come, essendo gran contesa tra Macario e Trasmondo di Maganza, e certi altri baroni, ella avesse mandato per molta gente, che potesse difenderla. Ne nacque uno scandalo. Un giorno, a un desinare, ecco i due maganzesi venir a questione col conte Rinieri di Tremogna. Da ciò una zuffa, in cui lasciano la vita trentasette baroni. La parte maganzese ha la peggio, esce fuori, si ritrae alle sue terre, e ritorna poi rinvigorita a mettere il campo a Parigi, pretendendo dalla regina la consegna dei baroni avversari. — Avute queste nuove, Carlo rimette all'indomani il deliberare in proposito. Ma la notte Orlando gli consiglia di non indugiare. Evocatosi uno spirito per mezzo di un libriccino donato dal soldano ad Orlando e da questi allo zio, s'ha la piena conferma delle cose contenute nella lettera. Orlando vorrebbe allora correr lui a Parigi, a metter riparo; ma Carlo non glielo permette, e determina di andare in persona, accompagnato da Namo, Ansuigi, Ottone e Berlinghieri. I cinque partono di celato quella notte medesima, e cavalcano con tanta celerità, che compiono il viaggio in soli dieci giorni; prestezza miracolosa, tantochè « si dice per alguno che Charlo si fè portare al diavolo... E chosì si dicie ed è iscritto per lo libro della Ispangnia chonposto in rima. » — Carlo entra dunque in Parigi, e si conduce al suo palagio, dove, propagatasi la novella, accorre quanta baronia è nella terra. Allora Macario e Trasmondo si affrettano a levare il campo, e ridottisi alle loro terre, mandano a chieder perdono. Ottenutolo, vengono a Parigi, e fermata di presenza la pace, seguono poco stante l'imperatore, che ritorna con nuove genti in Ispagna.

---

[1] *Il viaggio di Carlo Magno in Ispagna per conquistare il cammino di S. Giacomo, pubblicato per cura di* A. Ceruti; Bologna, Romagnoli, 1871; II, 57.

Ecco l'elemento meraviglioso sfumato pressocchè del tutto. Appena s'è potuta salvare, grazie alle superstizioni del tempo, un'evocazione di spiriti. Guai alla poesia, quando cade nelle mani dei prosatori! Per ristoro della scipita narrazione che ho riassunto, metterei qui la versione della *Spagna* in rima secondo la lezione dei manoscritti, se non fosse un pochino troppo lunga. Bastimi dunque, sebbene a malincuore, rimandare alle stampe, per quanto scorrette. Che la composizione di cotesta *Spagna* abbia preceduto quella del *Decamerone*, non si può per adesso nè affermare nè negare. Certo le probabilità maggiori stanno per il no. Ma non vuol dire: esistevano a ogni modo gli originali sui quali lavorò il rimatore, e dovevano esser noti e diffusi da tempo.

A un ritorno miracoloso, simile ai nostri, ed anzi più specialmente a quello del gentiluomo pavese, allude in un sonetto Cecco Angiolieri:

> Il fuggir di Min Zeppa, quando sente
> Il nemico, sì passa ogni volare;
> E Pier Faste, che venne d'oltremare
> In una notte in Siena, fè nïente
> A rispetto di lui...[1]

In una notte! Proprio come messer Torello. Chi sapesse dar notizie di questa enimmatica avventura, rischiarerebbe forse considerevolmente la genesi della novella decameroniana. Chi sa che qui non si nasconda un anello tra Cesario e il novellatore da Certaldo?

Pio Rajna.

Il Libro XV della «Genealogia Deorum.»

Se in tutte le opere latine del Boccaccio è dato rintracciare dei passi, che, svelandoti l'uomo, ti dilettano, e, svelandotelo buono, ti confortano, in nessuna egli parla così a lungo di sè, de' suoi casi ed affetti, di amici e di detrattori, come nel decimoquinto libro

---

[1] Questa quartina è riportata dal D'Ancona nel suo studio su Cecco Angiolieri; *Nuova Antologia*, gennaio 1874, pag. 41. [*Studi di Critica e Storia Letteraria*; Bologna, Zanichelli, 1880; pag. 177.]

d'un suo grosso trattato di mitologia, cui diede il titolo di *Genealogia Deorum*. Ma questa sua genealogia degli dei chi mai la legge a' giorni nostri? A chi viene in mente di porsi in quel ginepraio, per impararvi una mitologia piena d'errori? E chi si reca a mano il volgarizzamento che ne fece Giuseppe Betussi, in lingua ispida di latinismi e così scontorta, che assai minor fatica costa il leggere l'originale? Certo nessuno; e le sei o sette edizioni dell'opera latina, e le tre o quattro della traduzione si giacciono da lungo nelle biblioteche, ove rado è ch'un lettore venga a tor loro di dosso la polvere che vi si è accumulata. Eppure, l'ultimo libro contiene notevoli insegnamenti di critica, che tornerebbero utilissimi e agli scrittori, e ancor più ai facili giudicatori d'oggidì; e particolarità interessanti sulla vita e sull'animo dell'autore, e nomi d'uomini illustri, ed esempi cavati dalle storie.

Sperando adunque che un lavoro compiuto sulla vita intima del Boccaccio venga, quando che sia, pubblicato, stimo cosa non affatto inutile lo esporre colla massima brevità quale sia il contenuto del libro ricordato. A scopo principale, come il lettore vedrà, si propose il Boccaccio di difendere l'opera sua dalle accuse che i malevoli avrebbero potuto muoverle, o in parte le avevan già mosse. E procede sempre così, che enunciata l'accusa, la ribatte. Il che fa con tanto corredo di buone ragioni, con tanta modestia, e con sì svariati partiti d'esempi, di dialoghi, d'esclamazioni, ch'è una maraviglia. Io non dubito che chi vorrà leggere queste sue difese, s'associerà meco ad altamente deplorare che le opinioni dei tempi non abbiano permesso al Boccaccio di dettare questa sua opera in italiano. Immaginiamo ch'egli avesse avuto agio d'esprimere i suoi pensieri in quella lingua, che nessuno dopo di lui ebbe così abbondante, e con tanta sicurezza maneggiò; per certo l'argomento l'avrebbe condotto a deporre la toga a foggia latina così spesso indossata, e ad andarne succinto e leggiero come nelle novelle di Cisti fornaio, di Calandrino e d'altri, o argutamente concitato come nel proemio alla quarta giornata, nella conclusione, in qualche pagina del *Corbaccio*. Ed avremmo un bel monumento di più da aggiungere ai nobilissimi, onde mena giusto vanto la nostra letteratura.

E troppo bene m'avvedo che la povertà della lingua del mio ristretto contribuirà a rendere di tanto più vivo questo lamento. Mi proposi d'esser breve e fedele; resistei alla tentazione d'infiorire il dettato; di pensieri importanti nessuno, ch'io mi sappia, omisi; conservai la divisione in capitoli, che sono graditi riposi alla mente ed all'occhio.

Dopo difesa la poesia (che è argomento del libro XIV), difenderò me medesimo, ma più rimessamente, perchè la coscienza mi dice che ho in molte parti mancato.

I. *Le favole son cose superflue.* — Ciò non toglie che non sieno preziose. Superflue le colonne, le statue, le pitture, gli ornamenti tutti; eppure dagli uomini sono più stimati. E poniamo mente alla natura. A che servono i capelli? eppur senza essi Venere parrebbe un mostro. A che la barba? E chi non l'ha, si vergogna. Senza che, l'opera è utile altresì, come quella che i reconditi sensi dei poeti rivela.

II. *È opera imperfetta; non durerà.* — Chi sa? Vedi quel forte castello, che s'erge in cima a rocca saldissima; e quaggiù mal connessa capanna su terreno umile e cedevole. Torna fra poco, e vedrai quello scosceso, questa nello stato di prima. Paragona la durata della superba Troia a quella dell'umile tugurio d'Aglaio. Giovine vegeto e rigoglioso vien rapito dalla morte; il vecchiardo trascina una vita, che per la lunghezza gli è omai venuta a noia. Mal sicuri sono i giudizi dei mortali.

III. *L'opera è disordinata; il cranio sta ove dovrebbe essere il petto; e del petto si fecero le gambe; e queste dan calci all'aria.* — Beati i medici! i loro difetti copre la terra. In quella vece il povero scrittore non ha mai requie; sempre critiche, censure, spesso un molesto ringhiare di botoli invidiosi. Non dissi io stesso in sul principio che l'ordine mancherebbe? A che tanto scalpore? Se vi par che sia fatto male, mostrate voi come si debba far meglio. Starsi contenti a dire: il cranio è nel luogo del petto, e nulla più, è più presto indizio di maligna brama di mordere, che di desiderio del meglio.

IV. *Molte cose mancano.* — Non ha dubbio, e anche questo dichiarai io stesso. Ma l'ingegno è scarso e debile la memoria; nè è uomo che tutto possa aver letto,

e tutte le cose lette ricordarsi a dovere. — *La spiegazione dei sensi delle favole non è esatta.* — Convengo; ed io a quest'impresa non mi sarei accinto, se il tuo comandamento non era, o Ugo re di Cipro. Solo di Dio è fare cosa perfetta: Argo aveva cent'occhi e fu deluso;

Dormicchiava talvolta il buon Omero.

Se non che io ripeto: il chirurgo palpa la ferita, ma per risanarla; il giurisperito svela i difetti della legislazione, ma per emendarli. Imitateli; non scassinate soltanto, ricostruite altresì; non vi basti dire: È fatto male, ma aggiungete: Andava fatto così. Ed io accetterò i vostri insegnamenti, e grato correggerò: di che più perfetto diverrà il mio lavoro, e maggiore il vantaggio che la repubblica delle lettere potrà acquistarne.

V. *Il libro è irto d'astrusa erudizione; non si può capire; ristucca.* — Nulla io scrissi, che non avessi trovato in opere da fidarmene; e se il dettato è alquanto difficile, non è colpa mia, sì della materia. Ed è certo che se avessi usato stile piano e chiarissimo, questi schifiltosi se la sarebber presa meco per altro verso, e: Puh! roba da scolaretti; oh che? ci tiene costui per fanciulli da abbisognare di pappolate così acquose? Ma io credo che questo loro dolersi della scabrosità del dettato sia astuzia pensata a mantellare la loro ignoranza. Non hanno mai udito parlare delle favole che qui si raccontano, ed impararle non vogliono: onde si tolgono d'impaccio col dire: non intendiamo la sposizione. Più modestia dovrebbero avere. Se io confesso che molte cose sapranno essi, che a me sono ignote, facciano anch'essi così, e si mettano a leggere con attenzione, con pazienza, che comprenderanno; e dopo non molto parrà loro chiaro quello che prima credevano pieno d'oscurità.

VI. *Si citano autorità poco sicure: o d'antichi cui nessuno conosce, o di moderni.* — L'obiezione è di qualche peso; perchè (a dir prima dei moderni) è ben vero che, se anche gli antichi furono moderni una volta, pure quell'essersi mantenuti in onore per tanti secoli fa sì che più piena e più volonterosa fede venga loro prestata. Non di meno pare a me che non andrà ai posteri chi fin dal suo apparire non acquistò la stima e la fiducia de' suoi contemporanei; e quando un tale per lungo tratto di tempo ed in molti luoghi conservò

la sua fama, è concesso recare le asserzioni di lui come valevoli testimonianze. Uomini d'ingegno illustre e di sapienza grandissima e di costumi intemerati son quelli che io cito: Andalon del Negro, astronomo valentissimo, che viaggiò da per tutto e tutto vide; Dante Allighieri, poeta e teologo, cui non è chi non conosca; Francesco da Barberino, di costumi irriprovevoli, lodato maestro di diritto canonico, e autore di versi italiani cari e leggiadri; Barlaam, che ha attestati di re e di principi, i quali dicono non essere da lungo tempo vissuto uomo di lui in lettere greche più addottrinato; Paolo di Perugia, bibliotecario di re Roberto, eruditissimo conoscitore e ricercatore indefesso d'ogni sorta libri; Leonzio, orrido, incolto, ma di storie e favole greche vivente archivio; Paolo geometra, cui l'arimmetica e l'astrologia svelarono più ch'ad altro mai i loro misteri; Francesco Petrarca, laureato da re Roberto, noto alla Francia, alla Germania, sino all'Inghilterra, angolo remotissimo del mondo, autore di opere tante e tanto da ammirare! Per quel ch'è degli antichi, dico come sopra: Che nuova superbia è questa di non voler credere altro che le cose lette da voi medesimi? Pretendere che l'averle lette voi debba acquistar loro maggiore autorità? Se non conoscete voi questi libri antichi, e perciò non volete prestar loro fede, li conosco ben io; della vostra ignoranza accusate non me, ma voi stessi, o infingardi. O sperate che i volumi dalle librerie vi voleranno in mano? — Del resto, non nego che talvolta fui costretto di fidarmi ad autorità non molto sicure. Dolorosa conseguenza del poco onore, in che sempre mai fu tenuta la poesia! Quanti i commentari delle leggi, quante le chiose ai libri di medicina! e nè a quelli di filosofia nè d'altre facoltà non mancano: sola la poesia è messa in non cale, e le nozioni che a lei si riferiscono sono lacerate e sparse. È dunque da sapermi grado che io questi frammenti con lunga fatica, da qual luogo si fosse, abbia raccolti, e, come che sia, posti insieme, sicchè sieno conservati a quelli che verranno.

VII. *Inutili sono le citazioni di greco.* — Invido livore, non carità d'animo buono, generò cotale obiezione. Ma io non me ne sbigottisco, e pacato, perchè sicuro, rispondo: Mescolai versi greci sì per utile e sì per diletto. Stoltezza è attingere ad impuro rigagnolo

quando limpida fonte t'offre la copia delle sue acque. Ed io che avevo ed ho in pronto le opere d'Omero, che tanto giovano al mio proposito, non feci bene ricorrendo piuttosto ad esse che ai tanti che le copiarono? E questo è dell'utile. Non meno dilettevole è poi al lettore trovare di quando in quando dei versi, sui quali, come su poggi fioriti, la mente stanca dalla continuata meditazione si posi, e si rinfranchi a leggere ed a studiare quello che segue. Vedi Cicerone, Macrobio, Apuleio, Ausonio: tutti frapposero ai loro scritti versi greci. — *Sì, ma essi li intendevano, e noi no; giacchè a' dì che corrono, chi mai sa di greco? E la letteratura latina basta a tutto, di sussidi greci non abbisogna.* — Al primo rispondo che pur troppo è da deplorare la nostra ignoranza, che fino i caratteri greci dimenticammo; al secondo, che l'eccellenza degli autori latini non toglie che per lo studio dei Greci molte cose note non possano venir più chiare, e molte affatto ignote essere conosciute. E si badi ch'io dirigo il mio libro a Ugo re di Cipro, eruditissimo di greco, e da illustri letterati greci circondato. E quando pure io mi tenessi alquanto del mio sapere di greco e volentieri ne facessi mostra, sarei perciò da rimproverare? Non ne ho io il diritto? non fui quello che istancabile m'adoperai perchè questi studi in Toscana si risuscitassero? Io correre a Venezia a pregare e scongiurare Leonzio di non ricondursi a Costantinopoli Io tirarmelo in casa, un uomo di quella tempera, e dare opera perchè la repubblica lo nominasse lettore con adeguato stipendio, e farmi spiegare privatamente l'*Iliade*. E se quell'incostante non se ne fosse andato, avrei imparato molto più. Ora perchè delle tante mie fatiche negarmi ricompensa così tenue, com'è il mostrare i frutti che ne ho cavati? Mario vincitore potè servirsi d'un calice a banchetto, e Duillio tornare a casa coi lumi; contro me solo si muovono gli sdegni perchè fo qualche cosa di insolito. Oh dolore! Sperai crescer lustro all'Italia, e m'eccitai contro i morsi dell'invidia.

(Seguono due capitoli (VIII e IX) in cui agli uomini santi e pii, che con bontà e dirittura d'animo lo rimprovereranno d'aver chiamato teologi i poeti gentili, ed egli, cristiano, aver trattato materia da idolatri, si scusa e dice che li chiamò teologi, perchè colle loro finzioni adombrano veri eterni, e dànno precetti di virtù

e di buon costume. I maestri della vera religione appunto per ciò addimandarsi di *sacra* teologia, che altre teologie vi sono. E fa lunga professione di fede; sè essere buon cristiano, e avere così ferma credenza nelle verità della religione che mal potrebbero distornelo studi cotali. Certo che a' fanciulli queste non son cose da porle loro fra mani; chè correrebber pericolo d'imbeversi di dottrine fallaci. — Ed all'argomento alto e severo bene risponde la gravità dell'esposizione: chè, dove nei capitoli precedenti e seguenti l'ironia ad ogni linea trapela e lo scrittore volentieri si lascia andare a celia pungente, qui tu senti ch'ei parla sul serio, e, perchè convinto, ei ti convince. In che di bel nuovo si manifesta il grande maestro, che ai diversi argomenti ch'ha fra mani sa conformare lo stile, sicchè le cose sante e gravi per parole meno che convenienti non iscemino di lor dignità.)

X. *Sarebbe stato meglio fare alcunchè di più utile; non tener dietro a fole.* — È vero: potevo studiar diritto, grassa mangiatoia; o filosofia, nobile esercizio di illustri ingegni; o teologia, via all'eterna salute. Ma se ognuno facesse quello che converrebbe, il mondo non andrebbe come va; troppo difficile è voler sempre quel ch'uom deve, e, volutolo, porlo ad esecuzione. E poi, come nella cetra molte sono le corde, e tutte di vario suono, eppure da questa loro diversità contemperata nasce melodioso concento, così dai vari studi e dalle varie occupazioni degli uomini risulta l'armonia dell'umana società. Immaginiamo tutti gli uomini dediti alla contemplazione delle cose divine; che mangerebbero? Come si difenderebbero dal rigore del verno, se non vi fossero lanaiuoli, e calzettai, e muratori? La natura, madre provvidissima, sapientissima, alterna i moti dei cieli, il durar dei giorni e delle notti, la temperie delle stagioni; e così gli affetti degli uomini rende vari, sicchè uno si senta chiamato a quest'arte, l'altro a quella, e si giovino a vicenda, e vivano in lieta concordia. Abbiamo, è vero, il libero arbitrio, che vince la inclinazione e la dirige ad altro; ma è opera difficilissima, e da non consigliare, se già l'animo nostro non pendesse al male, che sarebbe dovere ritrarnelo. Quanti vollero contrastare all'intima voce del cuore, e, sciupata miseramente la vita, perdettero quello che avevano, e quello a cui con mal consigliata ostinazione

agognavano, non raggiunsero! Chiaro esempio dell'onnipotenza della vocazione, e del dolore e del danno di non poterne seguire gl'inviti, ebbi in me stesso. Il padre s'era incocciato a voler fare di me un uomo intento al guadagno; quindi appena ebbi appreso a far di conto m'allogò con un mercante, presso al quale perdetti miseramente sei anni. Poi accortosi che gli studi erano a me più confacenti, m'ordinò di accingermi al diritto canonico, e con lettere e con messaggi d'amici faceva ressa in me: tendessi al sodo, studiassi di lena, non andrebbe molto che diverrei uomo ricco. Le eran novelle; chè ad altro mi chiamava il cuore; e mentre che di nuovo sei anni sprecava in quegli studi disamati, io cercava conforto ed ispirazione nei libri dei poeti. E mi ricorda che fanciullo di sette anni, che a mala pena sapevo leggere, mi misi a far mie invenzioni ed a comporre non so che versi di mio capo; onde mi dicevano il poeta. E continuai poi sempre ad amare di tutto il mio cuore la poesia; ma pur troppo quei tormenti di mio padre, quell'obbligarmi a studiar contraggenio fecer sì ch'io non divenni nè mercante nè giurisperito, e poeta sono di piccolo valore, laddove, se gl'impedimenti non fossero stati, sarei per avventura divenuto di grande. Vecchio, cominciai a studiare teologia, ma, ignaro de' primi rudimenti, me ne tolsi giù, e tutto son dedito alla poesia. Del che quelli con giustizia mi potranno dare cagione, che rimproverassero al calzolaio il maneggiar la lesina, o al lanaiuolo l'attendere alle pecore.

XI. Altri si mettono per altra via, e mi fanno un gran rumore in capo perch'io collo specioso titolo di genealogia degli dei, in verità non narri altro che le colpe degli dei e degli eroi, e scemi la stima in che fino ad ora furon tenuti, e tracotante offuschi il loro splendore. — Grande carità hanno costoro agli eroi, che con tanto gridìo ne difendon la fama! Ma io ripicchio: dire schiettamente, e non con animo da detrattore, i misfatti degli illustri è degno di scrittore che ami la verità. Vedi gli storici tutti e te ne persuaderai. Che se i grandi non vogliono che di loro si dicano cose disoneste, ed essi le opere disoneste non facciano. E poi, non ha la vera religione mostrato le brutture delle antiche? A che dissimularle? Onde pietà così intempestiva? Se non che questa, o ch'io m'inganno, è di

nuovo astuzia particolare dei miei censori, i quali s'avvisano di parer essi stessi d'illustre prosapia, se d'ogni menoma offesa recata ai grandi, come di recata a loro, si adontano. Ma in altro è riposta la nobiltà: nella giustizia, nei buoni costumi, nel sapere. Che anzi, se fossero nobili veramente, saprebbero che gran danno è portar compassione a chiunque faccia male, non che ai gentili.

XII. *Troppa la concisione: bisognava distendersi più.* — La brevità mi fu imposta da molte ragioni. Alcune favole non sapevo pienamente; a non voler inventare di mio, che sarebbe stato follia, dovevo sbrigarmene con poche parole. Altre eran sì chiare, che il dirne di più non era senza pericolo di venir tacciato di vano cianciatore. Che talvolta avrei potuto essere più diffuso non nego; ma se io tutto avessi voluto spiegare, e notare tutte le particolarità, e non lasciare testimonianza ed opinione ch'io non citassi, sarei entrato nell'un via uno, e non ne sarei venuto a capo, quando pure la vita mi fosse bastata un secolo, e sarebbe riuscito volume così grosso, da spaventare il più intrepido lettore. Nè io scrivo già a bimbi, sì ad un re sapientissimo, e a persone ingegnose e perspicaci. La brevità coll'aumentare la difficoltà cresce eziandio il diletto; chè agli uomini quello piace più, che loro maggior fatica è costato. Senza che, è contro la modestia spiegare tutto minutamente, sicchè paia che tu voglia occupare il diritto che ha ogni lettore di meditare egli stesso. Chi questo fa, o è arrogante che non crede saputo che sè medesimo, o invido che nel campo da lui mietuto nulla vuol lasciar da spigolare a chi verrà dopo di lui. — *Soverchiamente prolissa è l'opera.* — Non credo che altri sia per farmi tale obiezione. Che se la facesse, direi che giova talvolta allo scrittore lasciar libero il corso alla penna che spazi a suo talento. E se la brevità aguzza l'ingegno di quelli che sanno, la minuta sposizione alletta i meno svegliati; ed i primi nell'abbattersi a luoghi per loro troppo facili non se ne sdegnino, ma abbiano carità, e pensino al tempo che furono poco esperti anch'essi e il sussidio di copiose dichiarazioni veniva loro bene accetto.

XIII. *Non è vero che il re di Cipro gli abbia dato incarico di scrivere quest'opera; con impronta vanteria mise egli di proprio arbitrio nome così*

illustre dinanzi al suo libro. — I maligni credono facilmente d'altri quello di che sentono capaci sè stessi. Pur troppo questa diceria è atta ad acquistar fede da chi l'ode. Cicerone dice che non è chi dall'amore di gloria non sia tirato: e quale argomento di gloria è maggiore che un uom povero ed oscuro venir onorato dei comandi di re ottimo e massimo? Nè io voglio già simulare di non esser avido di gloria; ma, per desiderio ch'io n'abbia, non mi recherei mai a tanta bassezza da macchiarmi di menzogna. Sai, o buon re, come io ai tuoi cortesi inviti resistessi, e solo per i conforti di Donnino parmigiano e di Bechino Bellincioni e di Paolo geometra mi conducessi ad acconsentire. Morì il primo; i due ultimi vivono tuttora. Che se essi a me dissero cose lontane dal vero, non è mia la colpa. E però te, o buon re, e loro in una, con tutto l'animo scongiuro: difendete la mia riputazione, con un vostro detto fate ammutolire queste infamanti accuse. Ed affinchè io non debba andare fino a Cipro a cercar testimonianze, sappiano cotesti calunniatori che quand'io avessi voluto fregiare il mio volume del nome d'un re, n'avevo uno, che sel sarebbe riputato ad onore; giacchè il nome regale non è di tanto lustro ai libri, che i libri non sieno molto più ai re cui sono intitolati. Alessandro, vinto il mondo, radunò intorno a sè scrittori persiani che mandassero ai posteri le sue geste; e sulla tomba d'Achille non invidiò la gloria di lui, sì la ventura d'aver avuto Omero a cantore. Pompeo donò una città a Teofane Mitileno; gli Scipioni, Metello, Mario, tutti gli illustri furono liberali agli scrittori per averne ricambio di gloria. Ora, come mi sarei io bruttato d'ignominiosa menzogna solo per recar gloria a chi non me ne avesse mostrato desiderio? Se cotali sotterfugi mi piacessero, li avrei in altre mie opere usati. Esaminatele: non sono dedicate a nessuno, dalle Bucoliche in fuori, che mi pregò d'intitolargliele Donato Apenninigena, mio amicissimo, ma povero. Nè mi pare che il desiderare un re che a lui venga dedicata qualche opera, sia poi cosa sì strana da doverne far tante meraviglie. Non pregò Roberto re di Gerusalemme il Petrarca che gli dedicasse la sua *Africa*? E, torno a dire, chi crederemo che egli con ciò volesse onorare: il Petrarca o sè medesimo? Non ha dubbio che sè medesimo. Se l'opera è buona, il nome d'un re

non le cresce dramma di valore; se trista, non le scema punto della sua tristizia. Non nomi di re o di principi, il consenso di tutti gli uomini che sanno e sentono dà giudizio del merito delle opere. Ed in me è fermo questo proponimento: salvo a Dio, a nessuno, che non me ne richiedesse, dedicherei un mio lavoro; fosse pure Cesare dittatore, o Scipione Africano tornato in vita, fosse pure il mio amico. — Perdona, o buon re, questi liberi miei sensi, e se altri in tua presenza mi calunnia, dàgli in sulla voce, e colla tua asserzione avvalora quanto io dissi.

E qui pone fine con breve allocuzione al re di Cipro, modesta ed affettuosa; la quale, a saggio dello stile, piacemi fedelmente tradurre:

— Ecco, o re clementissimo, che finalmente, aiutato dalla bontà del Signore, venni a capo dell'opera mia. In essa, con quell'ordine che potei maggiore, mi studiai di descrivere le successioni degli dei gentili, ponendovi tutte quelle notizie che nelle lunghe mie veglie con ogni diligenza son venuto raccogliendo dalle sparse tradizioni degli antichi. E, per ubbidire al comando della Maestà tua, aggiunsi ad ogni favola il recondito suo senso, o che me lo svelassero gli antichi, o che dal debole mio ingegno il cavassi. E stimai dover mio di mostrare a certuni, che mettevano in mala voce la poesia, come i poeti, sebbene non tutti modelli di virtù, non sieno poi quegli uomini ridicoli e quei vani cantastorie che altri vorrebbe far credere; ma risplendano anzi per rara scienza, per alto ingegno, per costumi intemerati. Poi il legnetto mio [1] sbattuto dall'onde dell'invidia m'adoperai di raccomandarlo al fondo con ancore, alla spiaggia con funi; sempre però fidando maggiormente nell'aiuto del Signore che nella bontà di quei miei attrezzi. E dal nocchiero [2] rimossi le saette che più pericolose mi sembravano, ancorchè ottimamente io sappia che molte ne saranno rimaste, contro le quali impossibile mi sarebbe stato il premunirmi. Ed in vero, qual soldato, per prudente che fosse, seppe mai così provvedutamente armarsi che qualche parte

---

[1] Allude alle mende che si trovano nell'opera, come tale, ed alle difese da lui fattene.

[2] E qui tocca delle accuse mosse a lui direttamente: di vano cianciero, di superbo per le cognizioni di greco, di mentitore.

di sè non lasciasse libera a'colpi nemici? Mi protegga adunque Iddio, egli che solo conosce tutte le vie coperte de' malevoli, e, pur che il voglia, può annichilare costoro. E (perchè io sento d'essere uomo, e troppo m'è noto come a nessuno, pur al più avveduto, sia dato di fornire da sè suo cammino senza sdrucciolare più volte e più volte cader stramazzoni) io non dubito punto che in molti luoghi avrò lasciato fuori cose utili, ricordatene di superflue, o le dette di ragioni poco valevoli avrò confermate, o meno compiutamente avrò sodisfatto al tuo desiderio, o in qual altro modo sia avrò mancato al mio proposito: delle quali cose tutte io sento vivo dolore. E poichè m'avvedo che di tali mende è da chiamare in colpa il mio difetto di diligenza, umilmente, o buon re, ti supplico di perdonarmi, e per la regale tua dignità ti scongiuro che coll'eccellenza del tuo ingegno supplisca tu alle cose che mancano, e le sovrabbondanti risechi, il dettato disadorno rifiorisca, e tutto insomma, come all'illustre e sincera tua mente sembra opportuno, corregga ed emendi. Che se tu, come i re sogliono, ad altri più importanti lavori inteso, non potrai in cose sì lievi spendere il tempo, ed io, in nome del sangue preziosissimo di Gesù, prego tutti gli uomini onesti e buoni e piamente cattolici, cui questa mia opera venisse fra mani (ed anzi tutti Francesco Petrarca, venerato mio maestro), che gli errori, sfuggiti alla cortezza del mio vedere, con indulgenza rimuovano e vi sostituiscano la santa verità: chè al loro giudizio ed alla loro correzione voglio che questa mia opera sia sottoposta. Nella quale se è alcunchè d'utile, di aggraziato, di conforme ai tuoi desidèri, io molto ne godo, e meco stesso vivamente mi congratulo. Ma di ciò non voglio io già che tu dia merito alla mia dottrina; nè allori nè qualsivoglia altro onore io te ne domando; ma solo ti prego che da Dio, largitore d'ogni cosa buona, tu riconosca il tutto, e Lui divotamente ne ringrazi. Imperocchè questa è mia consuetudine, che quando mi trovo compiuto un onorato lavoro, io, umiliando più che posso la mente, ripeto quelle parole di Davide: « Non a noi, o Signore, non a noi, ma al tuo nome dà gloria. »

Adolfo Mussafia, *Difese d'un Illustre;* Vienna, Tip. di Jacob & Holzhausen, 1861 (Ediz. di soli CL esempl.); pag. 9-36.

Musica e Poesia nel sec. XIV.

Che nel secolo decimoterzo fossero musicate anche le canzoni di lunghe stanze, quelle a cui Dante volea riserbato il volgare altissimo e lo stile tragico, esso Dante ce ne fa fede nel *Purgatorio*,[1] ove induce l'anima di Casella a ricantargli la seconda canzone del *Convito* come egli l'avea in suo vivente armonizzata; e il Boccaccio e Giovanni Fiorentino su'l finire di ciascuna giornata dei loro novellieri ci attestano, che pur nel secolo decimoquarto si seguitava nelle brigate gentili a cantare le ballate di più stanze. Ma a quella forte e severa generazione che nacque tra la battaglia di Benevento e i Vespri Siciliani, che crebbe tra le memorie dei vecchi ghibellini di Federico secondo e gli esempi de' guelfi che rifacevano il popolo nuovo, altre generazioni succedettero, più mobili e leggere, più fini e polite; e venne meno quell'ideal rapimento di gioventù sobria e verginale, quella lucida tensione ed elevazione di spiriti, quella quasi estasi intellettiva che produsse le canzoni di Dante e certe opere di architettura. Come alle grandi arcate di Arnolfo successero le piramidi e le nicchie di Giotto, così alle volte delle canzoni di Dante, che abbraccian tant'aria su quelle loro quasi colonne di tutti endecasillabi, successe l'armoniosissimo intreccio delle volte del Petrarca variate di endecasillabi e settenari. Gli effetti della poesia scemarono volgarizzandosi; e la gente elegante, guasta anche allora un cotal poco dalle costumanze di Francia, cercava il grazioso, e col grazioso il piccolo. Chè, se bene giullari e uomini di corte ricorressero al Petrarca chiedendogli delle cose sue e si facessero grassi e ricchi del cantarle per le sale e le piazze d'Italia, non trovo però memoria, che veruna canzone o del Petrarca o di altri fosse, come allora dicevasi, intonata, o, come diremmo noi, messa in musica; le ballate sì, e i madrigali. Le ballate, quelle specialmente di sola una stanza, e i madrigali; alcuni mottetti e cobbole; parecchie canzonette e rondelli francesi; ecco in Italia il soggetto della musica profana per tutto il sesecolo decimoquarto....

---

[1] II, 106-14.

Chi poi avesse vaghezza di sapere di qual maniera fosser quei canti, io non potrei sodisfarlo più che tanto. A sentire Giovanni da Prato,[1] le erano cose di paradiso.... « Prestamente, — ei racconta — con piacere di tutti e singolarmente di Francesco musico, due fanciullette cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone Biagio di Sernello, con tanta piacevolezza e con voci sì angeliche, che, non che gli astanti uomini e donne, ma chiaramente si vide e udì li uccelletti, che su per li cipressi erano, farsi più prossimani e i loro canti con più dolcezza e copia cantare. » Giovanni da Prato aveva, pare, la vista lunga come il suo stile: se non che io dubito forte di tali miracoli, standomi a quel che un valent'uomo e di queste cose intelligentissimo mi affermò. Egli, veduta la traduzione in notazione moderna d'una ballata di Francesco Landini fatta dal signor di Coussemaker e dal signor Cappelli pubblicata in appendice alla sua raccolta di *Poesie musicali*, disse parergli duro a credere che i nostri padri cantassero di tal fatta musica, la quale a nessun gusto poteva o potrebbe saper buona e in nessun tempo piacere. E allora mi ricordai d'una novella di Franco Sacchetti. Il bellissimo novellatore, che fu pur madrigalista de' primi di quel tempo e seppe di musica, racconta come, avendo messer Beltrando degli Alidosi, signore di Imola, mandato ambasciatore a messer Bernabò signore di Milano certo notaio, *omicciuolo sparuto, piccolissimo, tutto nero e giallo*, e avendo questi trovato il signore sur una scala nell'atto di montare a cavallo; il tiranno faceto, non a pena veduta la figura, vi fece su divisamento per una sua burla. E fattosi menare innanzi certo cavallo con le staffe quanto più si potesse allungate, e senza racconciarle punto, fattovi salire l'omicciattolo, « il signore cavalca tosto; e costui, non avendo modo nè d'acconciarsi nè da racconciar le staffe, cavalca come puote. Questo cavallo, che il signore avea fatto venire, sempre andava aizzato ed intraversando; e messer Bernabò dicea: Dite ciò che voi volete; lasciate pure andare il cavallo. E non lo guardava però in viso, se non poco. Costui s'andava con le gambucce spenzolate a mezzo le barde, combat-

---

[1] *Paradiso degli Alberti*, III: vol. III, pag. 21 (Bologna, Romagnoli, 1867).

tendo e diguazzando; e quello cotanto che dicea, lo dicea con molte note, come se dicesse uno madriale, secondo le scosse che avea, che non erano poche. »[1] Questo ultimo periodo mi rifiorì in mente a parola a parola, quando, per compiacere alla mia domanda, l'egregio uomo prese a cantarmi la ballata di Francesco Landini tradotta in notazione moderna dal signor di Coussemaker.

Giosuè Carducci, *Studi Letterari;* Livorno, Vigo, 1880; pag. 369-70, 396-97.

Gli Studi Classici e le Accademie nel Quattrocento.

È fuor d'ogni dubbio che tra gli splendori della letteratura del Trecento negl'Italiani sopravviveva una cara reminiscenza, la reminiscenza d'un mondo grande e glorioso, di cui erano stati i signori. Quel mondo, certo, non esisteva più, ma sotto le sue ruine dovea trovarsene i ruderi: si poteva quindi disseppellirli, ripulirli, accozzarli di nuovo, cementarli con affetto e tentar di rialzare l'abbattuto edificio. Per lo che, volte eglino le spalle al presente, che pareva non più li toccasse, slanciaronsi con ardore verso il passato. Nello stesso Trecento, il Petrarca e il Boccaccio iniziarono questo movimento verso il mondo antico; ma nel Quattrocento esso diventa una vertigine, che travolge tutti. Da prima è ricerca di monumenti; e voi vedete nuovi Argonauti, che corrono alla conquista d'un nuovo vello d'oro. In cerca di codici, di medaglie, di monete, di lapidi, si frugano monasteri, cenobi, eremi, palagi di signori, reggie di principi, sepolcri, colonne, archi, obelischi; s'intraprendono lunghi e disagiosi viaggi, si spendono enormi somme, si vendono perfino poderi per fare a ciò quattrini; per disputarsi un manoscritto ardono liti, si spezzano antiche amicizie, e i litiganti si caricano a vicenda d'ingiurie e di villanie; la scoperta d'un libro è uno strepitoso avvenimento, se ne parla da per tutto, se ne scrive, ne vola la fama da oriente ad occidente. E già i classici greci e latini sono dissotterrati presso che tutti, e se ne riempiono le biblio-

[1] Sacchetti, nov. LXXIV.

teche, le quali si aprono al pubblico; di cammei, iscrizioni, diplomi, statue sono adorni i musei. Colonie d'Italiani corrono l'Oriente, e portano in Italia libri greci. — Giovanni Aurispa di Noto in Sicilia vi portò dugentotrentotto codici, fra i quali Procopio, Callimaco, Pindaro, Oppiano, Platone, Proclo, Plotino, Senofonte, Luciano, Arriano, Dione, Diodoro Siculo, Strabone. — Guarino da Verona ne recò due casse da Cotantinopoli, delle quali una essendosi perduta in mare, egli ne ebbe tanto dolore, che in una notte incanutì nei capelli. E non pochi ne raccolse, per tacere degli altri, Francesco Filelfo, uomo di grande autorità e grande ingegno e di gran fama nel suo tempo. Si aggiunga che di codici greci furono portatori in Italia il Crisolara e il Bessarione, che vi vennero prima, e il Gaza, il Trebisonda, l'Argiropulo, il Calcondila, il Lascaris, Giorgio Gemisto Pletone, e molti altri Greci, che vi vennero dopo la presa di Costantinopoli, per fuggire dai Turchi. Intanto, altre colonie d'Italiani viaggiavano l'occidente, cercando codici latini in Italia, in Alemagna, in Francia, in Inghilterra; e di questi viaggiatori e scopritori di codici latini il più celebre fu Poggio Bracciolini, nato presso Arezzo nel 1380, morto in Firenze nel 1459, e sepolto in Santa Croce, il quale nel monastero di S. Gallo poco lungi da Costanza ne trovò tra la polvere e le immondezze dei preziosissimi, come a dire un Quintiliano ancor sano e salvo, i tre primi libri e la metà del quarto dell'Argonautica di C. Valerio Flacco, e la Esposizione di Q. Asconio Pediano sopra otto orazioni di Cicerone; e a lui medesimo siam debitori di aver ridato alla letteratura latina Lucrezio, Silio Italico, Marcellino, Manilio, Lattanzio, Columella, Frontino, Giulio Firmico ed altri antichi autori. Se non che, trovati i codici, bisognava innanzi tratto intenderli; ed ecco schiere d'Italiani andare a Costantinopoli ad apprendervi la lingua di Omero e di Demostene, e schiere di Greci ricovratisi in Italia, in quella che v'insegnano il greco, apprendervi il latino. L'erudizione pari ad impetuosa fiumana trascina tutti, principi e signorotti, i quali lordi di sangue e di delitti, si vedono nondimeno proteggere i letterati, aprir loro le reggie, dar mano a fondare biblioteche, istituir pubbliche cattedre. I codici si studiavano, si raffrontavano le diverse loro lezioni, si

emendavano, si accordavano: s'interpetra, si traduce, si lavora di grammatica, di ermeneutica, di esegesi, di sottile, minuta, paziente critica.

Ma il lavoro è lungo e fastidioso: l'opera separata d'un solo non basta; si ricorre quindi istintivamente alla forza collettiva, all'associazione del lavoro, e sorgono le Accademie. Cotesto sorgere e fiorire di Accademie e il loro straordinario moltiplicarsi per tutta Italia è uno dei fenomeni capitali della vita intellettiva del Quattrocento. Il Settembrini vuole che elle sieno un *riflesso dei Concili;* e può darsi che il Concilio di Firenze abbia avuto la sua influenza nel loro nascimento e ne abbia accelerata la propagazione; a noi pare, però, che anche senza i Concili le Accademie sarebbero sorte egualmente, dacchè l'idea di associazione erompeva spontanea dalla natura degli studi di allora, e bastava da sè a crear le Accademie. I centri principali di questa nuova vita intellettuale, che dalle Accademie si spandeva per tutta Italia, furono Firenze, Roma, Napoli.

Platone ed Aristotele erano stati i due grandi filosofi dell'antichità; la filosofia aristotelica era conosciuta, ma attraverso gli scontorcimenti e le fantasmagorie del commento arabo e l'inestricabile laberinto della scolastica. Ora gl'Italiani insieme con quelle di Platone avevano per la prima volta tra le mani le opere originali dello Stagirita, ma, tutti intenti all'interpetrazione del testo, l'opera loro non andava più in là dei cancelli della filologia; e per cotesto, lasciato intatto il campo della scienza, tra i due filosofi non ponevano differenza di sorta, e con pari ardore li ammiravano entrambi. Primo a porre in confronto tra loro Platone e Aristotile, e perciò a sollevar la quistione filosofica, fu Giorgio Gemisto, uomo di forte ingegno e di consumata dottrina, il più grande tra tutti i suoi connazionali arrivati allora in Italia. Costui dà il segnale della battaglia, scrivendo un opuscolo col titolo: *De platonicae atque aristotelicae philosophiae differentia*, nel quale, paragonando le due filosofie, dà la palma in tutti i punti a Platone. All'opuscolo del Gemisto rispondono con rabbiosa polemica Giorgio Scolario e Teodoro Gaza in difesa di Aristotile. Pel maestro, ch'era il Gemisto, replica il Bessarione, ma con modi urbani e conciliativi. Tra questi salta in mezzo l'iracondo e virulento

Giorgio Trapezunzio, offeso da un confronto che il Bessarione avea fatto tra lui e il Gaza, e mena colpi da orbo a Platonici ed Aristotelici. La pugna si era ingaggiata tra Greci, ma ben tosto si allarga, e, scesi nell'arena gl'Italiani, il frastuono delle armi dei due campi nemici assorda l'Italia. Mentre il combattimento ferveva, il Bessarione, già divenuto Cardinale, scende di nuovo in lizza, e con uno scritto che ha per titolo: *De natura et arte adversus Georgium Trapezunzium cretensem*, racconta la storia di quel litigio, e con un altro *In calumniatorem Platonis*, ch'è la massima delle sue opere, dopo avere vittoriosamente difesa la memoria di quel filosofo contro gli assalti codardi e villani del selvaggio e furioso Trapezunzio, si mette a dimostrare che la differenza tra la dottrina aristotelica e la platonica non è poi così capitale e profonda, da non potersi accordare insieme i due filosofi; che cotesta conciliazione l'avean fatta gli Alessandrini, e potevano anche farla, se volevano, gl'Italiani. Così la disputa posò, e la filosofia platonica, o meglio, neo-platonica od alessandrina, in Firenze ebbe il sopravvento. Di qui l'origine dell'Accademia fiorentina; dacchè il Gemisto, il quale dato il primo segnale era poi rimasto spettatore della battaglia, veduto il trionfo dalla parte dei suoi, lasciò le polemiche, e si pose ad insegnare e a diffondere la sua dottrina; ed essendogli venuto fatto di metterla in corpo a Cosimo dei Medici, gli aprì il suo pensiero di fondare in Firenze un'Accademia che fosse l'immagine di quell'antica Accademia, onde tanta gloria era derivata alla Grecia e tanta utilità alla filosofia platonica. Il pensiero fu accolto, e l'Accademia surse. Ma non passò guari e il suo fondatore, pago degli allori mietuti in Italia, se ne tornò nel Peloponneso, e al posto di lui sottentrò Marsilio Ficino, il quale era stato allevato per quell'ufficio, anzi parve che la sua anima fosse nata essenzialmente platonica. E in vero, datosi a studiare il greco con un furore che avea del maniaco, a trentacinque anni avea condotto a fine la traduzione in latino di tutte le opere di Platone, la quale anche oggidì è la migliore che si abbia in Italia.[1] Poi commenta, illustra, legge pubblicamente il suo autore, e l'affetto per Platone diventa culto, tanto

---

[1] Quando l'autore scriveva queste parole, non s'era ancor cominciata a pubblicare la traduzione italiana del Bonghi. (L. M.)

da far credere ch'egli tenesse una lampada accesa dinanzi al busto del sommo ateniese. E a quello di Platone unisce lo studio di tutti gli antichi, e legge e traduce e medita quanti libri gli capitano in mano, non esclusa la Bibbia e qualche frammento di Confucio e di Zoroastro. Se non che, queste medesime dottrine raccolte da tutte le età e da tutti i sistemi e messe insieme senza criterio, anzi che formare un corpo di scienza, restavano nella sua mente disciolte e confuse, il che produceva una strana mescolanza d'idee, che facevano a pugni e a calci tra di loro. Cittadino della guelfa Firenze, canonico di San Lorenzo, voleva essere cristiano, anzi vi pretendeva, ma riusciva pagano insino al midollo delle ossa; e se credeva a Cristo e alla divinità di lui, vi credeva perchè le Sibille e Virgilio lo avevano vaticinato, e Platone e Porfirio, a veder suo, vi avevano accennato alla lontana. E siccome il Platonismo tra i sistemi filosofici era quello che aveva più rassomiglianze col Cristianesimo, così Marsilio si persuase facilmente che Cristo e Platone avessero insegnato presso a poco la medesima dottrina. Anzi, proclive com'era per indole alle conciliazioni, non durò fatica a persuadersi che Platone ed Aristotile dicessero la stessa cosa. Più strano ancora è che egli, il quale con tutto il furore d'una polemica appassionata avea combattuto Averroè, negandogli fino il merito di avere inteso il testo di Aristotile, finisse col far sua la parte più fantastica della dottrina dell'arabo commentatore, propugnando la teorica delle Intelligenze, nella quale tanto si sbizzarrì il cervello sottile degli Arabi, e che sotto altri aspetti porse nuovo addentellato all'Astrologia giudiziaria, ch'era la scienza che occupava le menti più elette in quel secolo. Accanto al Ficino, un altro terribile seguace del Platonismo o Alessandrismo, e luminare dell'Accademia fiorentina, fu Giovanni Pico della Mirandola, il quale anch'egli per diversa via mette capo alle stelle ed agli oroscopi. Di famiglia principesca, d'ingegno robusto e versatilissimo e sopratutto di memoria prodigiosa, a lui non basta il solo mondo pagano, ma, spinto lo sguardo nelle caligini dell'oriente, apprese l'ebraico, il caldaico e l'arabo; e dotto in questi idiomi e nel greco e nel latino, nei Canoni, nella Filosofia e nella Teologia, si presenta a Roma, e sotto il pontificato d'Innocenzo VIII, a ventitrè anni, espone

al pubblico novecento proposizioni pertinenti a dialettica, a moral filosofia, a fisica e matematica, a teologia, a magia naturale, a cabala, tratte dai teologi e filosofi latini, greci, arabi, caldei, e si offre pronto a disputare con chicchessia sopra ciascheduna di esse. La sfida fece venire i brividi addosso alla Curia romana; tredici di quelle proposizioni furono dichiarate *pericolose e sospette,* e la disputa non si fece. Ma Pico le difese con una lunga apologia che meditò e scrisse in venti notti; e se non potè ottenere che i segugi curialeschi cessassero di latrargli contro, ottenne per altro che la sua dottrina e il suo ingegno fossero universalmente ammirati. Narrasi che un impostore, datigli a vedere sessanta codici ebraici, il persuadesse che fossero stati composti per ordine di Esdra e che perciò contenessero i più reconditi misteri della religione e della filosofia: è certo ch'egli comprò tali libri, e che uno dei suoi studi prediletti fu la Cabala, la quale naturalmente collegavasi con l'astrologia giudiziaria e con le altre scienze occulte, che nel Quattrocento si propagavano di nuovo per le università e per le piazze. Cabala è voce ebraica moderna, che vale tradizione segreta, e per essa generalmente intendevasi un sacro deposito di dottrina rivelata, che aveva a fondamento la filosofia rabbinica, della quale principal fonte è il Talmud. A questo deposito si unì da prima il sistema di emanazione degli antichi Giudei di Alessandria, degenerato in trascendentalismo mistico, e poi a mano a mano si andarono aggiungendo altre dottrine, tolte dalla magia, dalla teurgia, dalle leggende ed interpetrazioni rabbiniche dei libri di Mosè, dal neoplatonismo, dal neopitagorismo, e finalmente dal neoaristotelismo. Ella risale ai primi secoli del cristianesimo, ma negli scritti dei cristiani non appare che nel secolo decimoquinto, per opera di Pico, il quale richiamò l'attenzione dell'Europa su la filosofia cabalistica. Pico ebbe vita brevissima; pure ne ebbe tanta che gli bastò per disdire i suoi pregiudizi cabalistici, e scrivere un fierissimo libro contro l'astrologia giudiziaria: ma il secolo, tutto perduto dietro alle scienze occulte, non gli badò. Oggi si ride della cabala, dell'astrologia, dell'alchimia, della magia e va dicendo, ma chi dicesse che il riso d'oggi sarebbe stato a proposito nel Quattrocento, darebbe prova d'un criterio storico assai modesto,

Quelle ricerche, che oggi fanno ridere, avevano allora un significato molto profondo, e sotto quell'incognita, che si andava cercando nei cieli, nella terra, nelle misteriose tradizioni, stava nascosto l'avvenire. Il contenuto scientifico era tuttora posto fuori dello spirito: era tradizione, rivelazione, autorità; e la ragione, se c'entrava, entrava come forma non come principio. E i princìpi erano credenza, non mica intuizione razionale; anzi tutta la scienza, la vera scienza, era la logica, anch'essa per altro attrappita ed avvolpacchiata dalle inestricabili spire del sillogismo. Nondimeno quella incontentabilità del presente, quella stessa smania di voler ficcar lo sguardo nelle segrete cose, faceva prevedere che il trionfo della ragione non sarebbe stato di molto lontano. E, difatti, all'Accademia platonica tenne dietro la Scuola bolognese e padovana; al Ficino e a Pico, il Pomponazzi, e poi Bernardino Telesio e Tommaso Campanella, due fieri calabresi, che inaugurarono a viso aperto il regno della ragione.

Circa questo medesimo tempo in Roma era surta un'altra Accademia; e come quella di Firenze era volta agli studi filosofici, questa avea di mira gli studi dell'antichità, anzi dell'antichità faceva un culto. Un napoletano della famiglia Sanseverino, una delle più potenti famiglie baronali dell'antico reame, n'era stato il fondatore. Disdegnoso di sè e di altrui, non volle far sapere ai posteri nemmeno il suo nome di battesimo, e chiamò sè stesso Giulio Pomponio Leto. Ebbe grandi virtù, molta dottrina, e un carattere che arieggiava allo strano. E un po' cotesto carattere, un po' le persecuzioni papaline, un po' le esorbitanze del Platina, uno degli accademici molto dotto, ma più linguacciuto, fecero tosto acquistare all'Accademia una grande rinomanza, tanto che, dimenticata ogni altra venuta su prima di essa, quando parlavasi e storicamente parlasi di Accademia romana, s'intende senz'altro quella di Pomponio Leto, che risorse gloriosa nel secolo susseguente, ed ebbe a capo Angelo Colocci. In morte di Pomponio scrisse un *Epicedion* Pier Francesco Giustolo poeta spoletino, componimento importante, non tanto dal lato poetico, quanto da quello delle notizie, che dà intorno agli studi dell'illustre capo dell'Accademia ed ai copiosi frutti che dalla scuola di lui raccoglieva la gioventù romana.

Ma prima che in Roma e anche prima che in Firenze, si era costituito in Napoli un sodalizio di letterati i quali nella biblioteca della reggia di Alfonso primo di Aragona cominciarono a riunirsi per la prima volta. Pare che da principio il loro intrattenimento si aggirasse intorno all'interpetrazione dei classici, massime di Virgilio. Si leggeva adunque un autore, e ciascuno faceva le sue osservazioni, dalle quali, com'è facile intendere, sorgevano poi le quistioni, non solo nel campo letterario, ma sì ancora in quello delle scienze. E a siffatte esercitazioni esegetico-critiche pare che intervenissero anche i giovani, per forma che cotesta associazione era ad un tempo una scuola pei crescenti ingegni e una palestra letteraria per gli uomini di età e di dottrina. Inaugurata sotto gli auspìci di quel re magnanimo, ne fu capo Antonio Beccadelli nato a Palermo da padre oriundo di Bologna: egli dalla città dove sortì i natali ebbe il soprannome di Panormita. Prima che venisse nella corte di Alfonso, aveva menato vita tempestosa tra gli studi e l'insegnamento in varie città dell'Italia superiore e le persecuzioni degl'invidiosi della sua fama, ch'era grandissima e che si era guadagnata coi suoi scritti. Nella stessa Napoli ebbe a sostenere l'urto di Lorenzo Valla, il più grande battagliero del secolo, il Capaneo dei filologi, uomo di ingegno acutissimo e di volontà indomita, ma spirito turbolento, puntiglioso, oltracotante, e, più che ad edificare, nato a distruggere. È incredibile la virulenza, onde il Valla si scaglia contro il Panormita creduto istigatore di Bartolomeo Fazio, che avea criticato acerbamente la sua storia di Ferdinando di Aragona, padre di Alfonso; ma la stessa virulenza e la enormezza delle accuse che accumulò sul capo dell'avversario, lo misero dalla parte del torto, e fu sfrattato da Napoli, dove lasciò fama di dotto, ma di litigioso insopportabile. E il Panormita rimasto in pace attese con maggiore tranquillità all'incremento del suo letterario sodalizio, il quale prese nome di *Porticus Antoniana*, dacchè la sua sede da Castelnuovo si trasferì in via dei Tribunali, vicino alla chiesa del Purgatorio ad Arco, via a quei dì tutta fiancheggiata da portici e dov'era la casa del Panormita e quella del Pontano, e dove tuttora si vede la cappella di quest'ultimo. L'illustre capo era il primo ad intervenirvi, e, mentre il Senato, com'ei soleva dire,

si radunava, egli passeggiando lungo i portici, sempre col suo umore allegro, o mòtteggiava con quelli che passavano, o cantarellava dei versi, e, talvolta, degli scongiuri per dare la berta a certe superstiziose usanze di quei tempi. Quando poi si cominciava a discutere, egli pareva che si fosse scelta la parte di Socrate, dacchè, più che ad insegnare direttamente, sollevava quistioni tempestando con le domande e procurando che dall'attrito delle opinioni nascesse la luce. Qualche volta gettava il suo frizzo in mezzo ai disputanti, il quale, se non scioglieva la quistione, piaceva sempre: più che ad affermare corrivo a negare, soventi usava dell'ironia raffinata e piccante per togliersi d'impaccio, quando del suo avviso era richiesto. Insomma, non sapendo o non volendo trovar egli una verità, aguzzava l'ingegno degli altri, perchè la trovassero, non altrimenti che la cote di Orazio:

..... Acutum
Reddere quae ferrum valet, exors ipsa secandi.

Per guisa che gli uditori se ne tornavano in casa più colmi di voluttà per le cose ch'egli diceva, che forse persuasi della soluzione dei problemi ch'egli agitava. Uomini eminenti non solo italiani, ma anche stranieri, fecero parte del *Porticus Antoniana*, e per esso composero opere dottissime; e ci basti, pei molti, citare il Bessarione, il Bruni, il Bracciolini, il Manetti, il Curulo, il Filelfo. Ma sopra tutti s'innalzò gigante Giovanni Pontano, il quale, vivo tuttora il Panormita, n'era il principe, e ne fu il legislatore. Il Panormita medesimo, che ben vedeva quanto questo suo prediletto alunno gli stésse innanzi e per ingegno e per vastità di dottrina, non gli contrastava questo posto eminente, anzi con rara generosità compiacevasene, e se ne gloriava, e a chi andava da lui per avere sciolto qualche dubbio non rispondeva altro, se non che *Ite ad Jovianum*, volendo mostrare con ciò come il supremo giudice delle controversie letterarie e scientifiche, il vero capo dell'associazione dovesse ritenersi il Pontano, che aveasi mutato il nome di Giovanni in quello di Gioviano. Cotalchè, nel 1471, venuto a morte il Panormita, il Pontano ch'era stato il capo di fatto del *Porticus Antoniana*, ne divenne anche il capo di dritto, e l'associazione prese per la prima volta il nome di Accademia,

che da lui, per consenso unanime dei soci e dell'universale, fu detta *Pontaniana*. E con questo nuovo titolo e diretta da un tant'uomo sempre più si rese illustre, senza che le innovazioni apportatevi ne mutassero punto la sostanza e lo scopo, secondo che ce la rappresenta uno dei più antichi Accademici, ch'è il celebre giureconsulto Alessandro di Alessandro. Il quale ci racconta che il più delle volte il Pontano invitava i soci nella sua villa amenissima di Antignano; e quivi gl'intratteneva per qualche giorno con l'eloquenza della sua parola, con la squisita gentilezza dei modi e con la giocondità del conversare e del discutere insieme. In una di coteste volte, continua l'egregio scrittore, su l'imbrunire gli Accademici s'erano quivi riuniti per solennizzare il natalizio del loro Presidente; e il Pontano, com'era uso di fare in questo giorno, avea loro preparato un desinare. Ricevuti con la solita affabilità e cortesia, si sedettero tutti attorno al fuoco, ove passarono allegramente parte della serata in festevolissimi ragionari, udendo *animo serio et aure attenta* un eloquente discorso del Pontano intorno alle belle lettere. Dopo di che si dette ordine di allestire il pranzo, ma avendo taluni osservato ch'era troppo presto: « e allora, disse il Pontano, perchè non profittare, ottimi giovani, di questo poco tempo che ci avanza, per leggere qualcosa? » E tosto comandò che gli si portassero le Vite dei Cesari scritte da Svetonio Tranquillo. Era quivi presente un giovane di lieta indole e non alieno dallo studio delle lettere; a costui dà il libro, e gli commette di leggere la vita di Giulio Cesare, raccomandandogli che badasse a leggere *nec turbide nec ambigue*. Il giovane legge, tutti ascoltano a bocca aperta, ma arrivato in sul finire a quelle parole: *Sed novissimo testamento tres instituit haeredes, sororum nepotes, C. Octavium ex dodrante, et L. Pinarium et L. Pedium ex quadrante reliquo* ecc., il Pontano fa sospendere la lettura, e voltosi a Dentato altro giovane dottissimo, « E a te che ne pare, gli dice, di questo *dodrante* e di questo *quadrante?* Che ha voluto con essi significare l'autore? » E quegli avendo risposto aver voluto significare una certa quota dell'eredità, — « Sta bene, ripigliò il Pontano, ma io desidero sapere qualcos'altro intorno a questo argomento. » E qui, rivoltosi allo scrittore di questi preziosi ricordi, gli domanda

se nel Diritto Civile si facesse menzione di *dodranti* e *quadranti*. E il giureconsulto accademico gliene dà d'avanzo, tirando giù un nabisso di erudizione giuridico-filologica sul *dodrans*, sul *quadrans*, sul *triens*, sul *quincunx*, su l'*as*, e su i pesi, misure, eredità, testamenti et caetera. Laonde l'Accademia si serbò sempre una palestra, una scuola, un circolo, e mantenne sempre quel lieto sembiante d'una famiglia che vorremmo dir patriarcale, dove tutti stretti attorno al loro padre e maestro ponevano in comune il loro ingegno, e ciascuno secondo sua possa recava la sua pietra al grande edificio del sapere con un fare alla buona, allegro, semplice e schietto. E non è a dire quanta utilità da cotesti lieti conversari, da coteste familiari adunanze senza pretensioni, senza apparati, e senza quella vana pompa di titoli, formole, riti, che resero poi ridicole le Accademie, ne derivasse alle scienze e massime alle lettere. Lasciando stare i suoi soci non residenti, che n'ebbe grandissimi in tutta Italia e fuori, può affermarsi senza tema di esagerare che per un secolo circa nel Napolitano non ci fu scrittore, non chiaro ingegno che non fosse stato alunno di quest'Accademia pontaniana. E non furono pochi davvero gl'illustri napoletani, che fiorirono in quel torno di tempo; anzi fu appunto da questo ceppo che più tardi germogliarono altre Accademie, tra le quali la Cosentina fondata da Aulo Giano Parrasio, la quale fu semenzaio di altri valentissimi e centro di vasta e soda cultura nelle Calabrie. Cotalchè, se egli è vero che dai frutti si conosca l'albero, due cose restano indubitatamente provate: la prima che l'Accademia napolitana ebbe un periodo gloriosissimo; la seconda che cotesto periodo si svolse, mentre la reggeva e la presiedeva il Pontano. E che il Pontano ne fosse la pietra fondamentale è confermato dal fatto, che morto lui, non solo essa precipitò dall'altezza ov'egli aveala collocata, ma sarebbe al tutto perita, se Pietro Summonte, uno degli alunni più devoti al Pontano, non l'avesse raccolta nella propria casa. Le cure di costui la rialzarono alquanto; e nel 1525 rimessala nelle mani del Sannazaro, sotto sì valente duca, il quale la resse sino al 1532, epoca della sua morte, ella ripigliò parte dell'antico splendore. Scipione Capece la mantenne in onore per altri undici anni circa, ma caduto sotto i colpi della Inquisizione e cacciato in bando

come eretico, con lui finì l'Accademia, della quale, dopo il 1543, non si trova più vestigio. Spagnuoli e Gesuiti col loro alito infernale e micidialissimo, così in Napoli come in altre parti d'Italia, aveano compiuto l'opera della distruzione. Loro imperanti, la pianta uomo, non che discutere, non avea diritto a pensare: ai bisogni della vita dovea bastare la vegetazione. Così quest'Accademia cotanto illustre dopo oltre a cento anni di grandissima rinomanza si estinse in un istante! E ci volle il controcolpo della rivoluzione francese e un re guerriero sul trono di Napoli, perchè la Pontaniana risorgesse dalle sue ceneri, quantunque con nuovo indirizzo e nuova vita e con abbigliamenti troppo alla moderna.

Carlo Maria Tallarigo, *Storia della Letterat. Ital.;* Napoli, D. Morano, 1879; part. I, pag. 351-366.

Il « Pataffio. »

L'illustre Carlo Nisard ha preso per materia d'un suo lungo studio nel *Journal des Savants*[1] il *Pataffio*. Gli Italiani non possono che sapergli grado dell'onore ch'egli fa a un loro libro, se anche debbano *regretter* ch'ei non abbia preso piuttosto in esame qualch'altra opera nostra molto più importante e meno di quella sfuggevole alla competenza d'uno, anche dottissimo, straniero. Per noi italiani la questione del *Pataffio* può dirsi, in massima, decisa sin dal 1819 colla dissertazione letta all'Accademia della Crusca dall'abate Francesco Del Furia;[2] dissertazione di che tutti possono, non foss'altro, pigliar notizia nell'accurato riassunto che ne fe' il Nannucci nel suo *Manuale della Letteratura del primo secolo della lingua italiana*. Oramai che il *Pataffio* possa anche solo sospettarsi scritto da Brunetto Latini, non v'ha in Italia nemmanco uno scolaro di Ginnasio che lo creda; e se v'è qualche questione da risolvere circa a quella per tanto tempo diffusa opinione, si è piuttosto come diamine ciò mai scappasse detto al Varchi, al quale, se pure ei lesse il *Pataffio*,

---

1 Janvier, février 1880.
2 *Atti dell'Accademia della Crusca*, II, 246.

non poterono sfuggire, a tacer d'altro, i frequenti accenni che vi si incontrano al *Decamerone*. Senza di che io non so far buono nè al Varchi nè agli altri uomini di lettere che dopo di lui dissero il *Pataffio* di Brunetto Latini, il non aver sentito, come noi pure sentiamo, che ciò non poteva essere, e di non averlo sentito « al semplice odor dello stile, senza bisogno d'altre prove, o logiche o storiche. »[1] Sin dal 1788 il Bandini fece noto agli studiosi il più antico manoscritto del *Pataffio*. È un codice della Laurenziana intitolato: « Vocaboli fiorentini distinti in dieci capitoli, chiamati *Pataffio*, fatto per... de' Mannelli, sendo in prigione. » A me pare che, allorquando il più antico o uno de' più antichi esemplari d'un'opera, della quale non si conosce d'altra parte l'autore, l'attribuisce a Tizio o a Caio, la questione dell'autore debba ritenersi per risolta, a meno che altri e svariati criteri, che qui non accade annoverare, non provassero che quella attribuzione è falsa o sbagliata. Ma nel caso nostro della paternità del *Pataffio*, non c'è criterio alcuno d'importanza che combatta contro un Mannelli, tanto più quando si pensi che il codice laurenziano appartiene senza contrasti al secolo decimoquinto, ed è però più antico dell'arbitraria tradizione della quale, con non troppo suo onore, si fe' antesignano Benedetto Varchi. Nè ha da farci meraviglia il trovare in quel testo scritto il cognome dell'autore e lasciato il nome in bianco. Parecchie possono essere state le cagioni del fatto; ma la probabilissima fra tutte a me par questa, che il trascrittore, pur sapendo che l'opera era d'un Mannelli, non ricordasse al momento oppure non sapesse con certezza il nome; epperò scrivesse intanto il casato, riserbandosi di porre il nome, allorchè se lo fosse ricordato o l'avesse meglio accertato. È davvero molto curiosa la ragione che reca innanzi il Nisard per provare che il *Pataffio* non può essere di nessuno de' Mannelli. L'autore del *Pataffio* era, secondo il Nisard, *un homme perdu de vices;* ora *qu'on suppose le monde aussi corrompu qu'on voudra*, segue il critico, impossibile che uno de' Mannelli fosse corrotto sino a quel punto; dunque.... la conseguenza è troppo chiara. Se non che, una volta concessa quella grande corruzione del mondo, concessa

---

[1] F. Palermo, *I manoscritti palatini*, I, 498.

la grande corruzione dell'autore del *Pataffio* (che, del resto, dovè pure appartenere al mondo e a una famiglia di questo mondo). non s'intende poi bene per qual privilegio tutti quanti i Mannelli debbano esser messi fuori di causa, quando nè tutti quanti i Mannelli si trovano, ch'io sappia, inscritti nel calendario de' santi; quando di molti di loro noi anzi non sappiamo nulla di nulla, non sappiamo però nemmeno se un qualcuno di loro potè essere o fu tanto scostumato e vizioso quanto dovè essere l'autore del *Pataffio* nell'opinione del signor Nisard. Ma è poi proprio vero questo? È, voglio dire, provato che l'autore del *Pataffio* non potè a meno d'essere un uomo rotto a ogni vizio? Per poter rispondere bene a questa domanda, bisogna rispondere prima a un'altra che è la domanda cardinale, a mio avviso, nel quistionario critico intorno al discorso argomento. Ecco la domanda: Che cosa è il *Pataffio?* È egli, di grazia, vero ch'ei sia « il sozzo breviario de' bagascioni » ecc., com'ebbe a chiamarlo il Monti? Al Monti troppi poi fecero eco, si può giurare, senza aver letto il libro. Ora la verità è questa, che il *Pataffio* è una raccolta, un vocabolario, un zibaldone di motti, riboboli e proverbi fiorentini, messi insieme alla bellameglio collo spago de' versi e coi chiodi delle rime da uno che era qualche cosa di più e qualche cosa di meno di un letterario ciabattino. Non c'è dentro senso riposto, non c'è senso nascosto: è un mucchio di materiali ai quali è stata data una certa forma all'intutto estrinseca; sono, come disse con felicissima frase Antonmaria Salvini, *infilzature* di vocaboli fiorentini: ma quanto a un concetto che si svolga dal principio alla fine, tanto ce n'è nel *Pataffio* quanto in qualsiasi vocabolario, dal più ampio e voluminoso al più letteralmente tascabile. Che se in qualche luogo del *Pataffio*, come in quello allusivo alla prigionia dell'autore, questi fa, o sembra fare, un discorsetto intorno all'opera propria o a sè stesso, ciò non cambia l'essenza e l'intero del lavoro. Anche in un vocabolario, il compilatore, in principio o in fine (e anche in mezzo, perchè no?), può benissimo discorrere della propria persona e dell'opera propria, senza che quel suo lavoro si cambi per questo di vocabolario in romanzo, in autobiografia o in poema. Ma circa gli accenni dell'autore a sè stesso, convien molto stare in guardia, perchè c'è

benissimo il caso che le frasi che sembrano accenni di quella specie, non siano in effetto se non che una delle molte forme d'incastonatura d'un motto, d'un modo di dire, d'un proverbio. Così quei motti che s'incontrano spesso nel libro, in dispregio dei guelfi, senza ch'io voglia negare che l'autore potesse avere coi guelfi poco buon sangue, chi dice a me ch'ei non siano altro che motti antichi da lui raccolti? Jacopo Corbinelli pigliava argomento da que' motti per affermare reciso che Brunetto Latini (il quale, il poveretto!, non ruppe mai fede a parte guelfa e soffrì per essa e con essa l'esiglio) *fu attaccato alla fazione ghibellina:*[1] il Del Furia dai medesimi passi traeva uno dei molti criteri per dimostrare che autore del *Pataffio* non poteva essere il guelfo Latini. Ma quella degli accenni storici e autobiografici a me sembra la parte più debole della lezione del Del Furia. Pel resto, quello che il *Pataffio* è, lo dice esso stesso nella intestazione, notate bene: «Vocaboli fiorentini distinti in dieci capitoli, chiamato *Pataffio.*» Vocaboli e vocabolario, in questo caso, non è forse il medesimo? Or bene, se il *Pataffio* è quello che ho detto, ed è proprio, tutti vedono che la necessaria viziosità dell'autore se ne va a spasso, e uno della famiglia Mannelli, se anche tutti i Mannelli fosse provato essere stati Santi, Beati o, alla peggio, Venerabili, potrebbe averlo scritto. Sicchè nulla (salvo puranco l'onore de' Mannelli così caro al signor Nisard) ci impedisce di tenere, anzi, a parlar più giusto, nulla ci dà autorità di negare che il testo laurenziano che attribuisce il *Pataffio* a un Mannelli non dica il vero. Nulla: nemmeno l'avvertenza del Palermo che il vocabolo *fatto* della iscrizione laurenziana potrebbe intendersi per *copiato,* conforme a un'usanza de' copisti di que' tempi, usanti talora il verbo *fare* in luogo dell'altro *trascrivere.*[2] Perchè, se il copista del laurenziano avesse inteso quel che il Palermo dubita, il *fatto* riguarderebbe la sua propria copia; e allora il Mannelli (che sarebbe stato il copista) non si vede ragione perchè, mettendo il suo cognome, non avesse messo anche il nome. O che se l'era forse dimenticato? Dunque il *fatto* non si riferisce nè alla copia laurenziana, nè all'esemplare da che quella fu attinta, sibbene all'opera, e si-

---

1 *Istorie Pistolesi,* ecc; Milano, Silvestri, MDCCCXLV; 123.
2 Op. cit., 493, 494.

gnifica che il *Pataffio* fu proprio composto da un Mannelli, che un Mannelli ne fu l'autore. Queste a me sembrano cose chiarissime. Che poi l'autore del *Pataffio* sia veramente Raimondo d'Amaretto Mannelli, come già tenne per fermo il Bandini, questo è poi un altro paio di maniche. Per questa parte, bisognerebbe fare indagini non per anco fatte, ch'io sappia: vedere chi di questi Mannelli fu in prigione, chi si dilettò di raccogliere riboboli, chi peccò in rimeria; forse che per questa strada si giungerebbe a concludere qualcosa.

Il Nisard che non crede il *Pataffio* nè di Brunetto Latini, nè di un Mannelli e (tutto dire!) *de celui-ci encore moins que de celui-là*, s'ingegna di dar forma e colore a una sua ipotesi, secondo la quale chi compose il *Pataffio* non sarebbe stato altri che Domenico di Giovanni detto il Burchiello L'illustre critico non nasconde a sè stesso che una siffatta dimostrazione non otterrà probabilmente favore in Italia. In questo credo ch'ei non s'inganni; che pochi, io penso, o nessuno, vorrà aderire a questa nuova, e mi sia lecito dire, strana opinione. Il *Pataffio* non è un lavoro burchiellesco, quantunque qua e là qualche sbruffo di burchiellesco ci sia, in certi riboboli e gruppi di frasi che verosimilmente dalla scuola burchiellesca erano passati al popolo. Ma po': o non ha pensato l'illustre accademico che se è sempre avvenuto che ad autori notissimi siano state attribuite le opere d'autori ignoti o poco noti, sarebbe un fatto senza esempio, o certo mirabile e quasi vicino al miracoloso, quello d'attribuirsi l'opera d'un notissimo e celebratissimo ad autore ignoto o dimenticato? Che a Dante si doni un quadernario di Bindo Bonichi o una canzone di Alberto della Piagentina, che al Petrarca si attribuiscano versi di Franceschino degli Albizzi, che al Burchiello si affibbino composizioni di molti e diversi autori, questo l'intendo. Ma non intenderei così facilmente la cosa, se uno mi volesse dimostrare che molti versi andati sin qui sotto il nome di Antonio da Ferrara sono di Dante, o che un sonetto intitolato a Muccio Ravennate l'ha fatto il Petrarca. È notissimo: ai ricchi tutti donano volentieri; ai poveri non si trova nemmeno chi presti, quando non sia sul pegno, e poi e poi...

Intorno al Burchiello scrisse ultimamente, con eru-

dizione ampia e diligentissima, il signor Curzio Mazzi,[1] dell'opera del quale si vede non aver avuto sin qui notizia il signor Nisard. Or bene, dal lavoro del Mazzi non solo si ritrae che molte delle cose ch'esso Nisard crede intorno al celebre barbiere di Calimala sono favolose o almeno per nulla accertate, ma si ritrae ancora che de' moltissimi che si pigliarono il Burchiello per obbietto di studi e ricerche e rivilicamenti, nessuno sospettò mai ch'egli possa aver composto il *Pataffio*. Sul quale d'altra parte lo scritto del Del Furia resta ancora il lavoro più compiuto e sicuro. E da questo si ricava un argomento storico, per dovere non accettare a ogni modo la congettura nisardiana. Il Del Furia avvertiva qualmente nel *Pataffio* si ricordi il soldo come vera ed effettiva moneta coniata. Ora il soldo o soldino non fu coniato in Firenze se non se nel 1462. È dunque chiaro che il *Pataffio* non fu scritto prima di quell'anno. In che anno morì il Burchiello? Le testimonianze abbondano, e tutte concordi: il Burchiello morì a Roma nel 1448. Dunque quattordici anni prima che il *Pataffio* fosse messo insieme. Con quel *soldo*, la questione, se questione c'era, mi par risolta presto... e con poca spesa.[2]

Adolfo Borgognoni (*Rassegna Settimanale*, 3 ottobre 1880).

---

[1] *Il Burchiello, Saggio di studi sulla sua vita e sulla sua Poesia*. Bologna, Fava e Garagnani, 1877.

[2] *Pataffiona* nell'uso toscano e umbro significa donna grassa. Nel romagnolo, che ha anch'esso la voce *pataffiona* in questo senso, c'è pure l'altra di *pataffia* nel senso di macchia di grassume, e *pataffir* e *pataffira*, a denotare uomo e donna gonfi moralmente, cioè prosuntuosi, affettanti superiorità e autorità. In questo o poco diverso significato si trova la parola *pataffio* in due luoghi delle prediche di S. Bernardino da Siena: "E voletelo mettere alto, facendolo diventare un grande pataffio, solo per denari facendolo avere talvolta una badia o un vescovado (Pred. 8). E vestirassi onorato, per modo che egli mostrerà di essere uno grande pataffio (Pred. 9)." In senso simile usò *pataffione* l'Allegri, come può vedersi nel Fanfani. Il cav. Gaetano Milanesi trovò che *pataffio* si disse in antico per *zibaldone*, *miscellanea* (Vedi Prefaz. di R. Renier alla traduz. ital. del libro di Thor Sundby: *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*). E in quest'ultima accettazione pigliò il nome *pataffio* l'autore dello strano poema, del quale promette di parlare *con qualche maggior lume che non siasi fatto insin qui* l'egregio signor G. S. Scipioni (Vedi il giornale *Il Preludio*, 16 ottobre 1884).

Novembre 1884.

Un Trovatore di Casa Savoia.

Di Trovatori che portarono corona reale se ne conoscevano già parecchi, ma nessuno finora ne sapevamo di Casa Savoia. Ha dunque un particolare interesse la scoperta fatta recentemente da quel dotto e indefesso medioevista che è il barone Federico Emanuele Bollati, il quale in un vecchio registro del notaio Giovanni Antonio Rugia di Susa seppe rinvenire una curiosa *Chanson* del « gentil Philippe de Savoie. »[1] Filippo di Savoia, vissuto dal 1443 al 1498, non appartiene propriamente al periodo storico dei Trovatori: ma nella sua Canzone la poesia trovadorica vive ancora, e ci pare che per questa sua composizione ben si potrebbe chiamarlo l'ultimo dei Trovatori d'Italia. Ultimo di tempo, non sarebbe tale per il valore letterario dei suoi versi. E dico questo, non già perchè io voglia studiarmi di far riconoscere in essi dei pregi estetici, che altri, più competenti di me, forse negherebbero recisamente; bensì perchè in questa poesia c'è qualcosa, ch'è difficile di ritrovare in momenti di estrema decadenza, quali furono per la letteratura medioevale in genere quelli in cui scrisse Filippo di Savoia: c'è intensità di sentimento, c'è vivacità d'espressione, e c'è un insieme di tratti caratteristici nei quali rimane vigorosamente scolpita la maschia figura dell'autore.

« Remuant, énergique et très intelligent, — così, fedele alla storia, scrive di Filippo il signor Bollati, — il prit un ascendant décidé sur tous ses frères; et c'est ce qui poussa peut-être son père à l'envoyer, très jeune encore, en France, auprès de Charles VII. A l'âge de dix-neuf ans, lorsque Louis XI monta sur le trône, il fut nommé par lui capitaine général des gens d'armes qui occupaient le pays d'Ast et placé sous le gouvernement de Guillaume Chenu, chevalier de l'hôtel du roi.

« Plusieurs fois, pendant sa demeure en France, et lorsqu'il vint en Italie prendre son commandement, ses amis dénoncèrent à Philippe les abus sans

---

[1] *Chanson de Philippe de Savoie, publiée pour la première fois, avec Préface et Notes par* Frédéric Emmanuel Bollati. Milan, Civelli, 1879. In 4⁰, di pag. 79. Tiratura di 100 esempl. non posti in commercio.

nombre qui s'étaient glissés dans le gouvernement des pays de Savoie et de Piémont, et l'encouragèrent à faire retour dans sa patrie pour entreprendre la réforme de l'État, en l'assurant de l'appui de la noblesse aussi bien que du peuple. Ces insinuations portèrent leur effet. Après un court séjour en Ast, Philippe partit soudainement pour Turin (le 6 juillet 1462), et de là se rendit à Thonon. A peine entré dans le château, où logeait son père avec la duchesse et les principaux dignitaires de la Couronne, il fait arrêter le Grand Chancelier Jacques de Valperga et le marquis de Saint-Sorlin, maréchal; ce dernier est tué tout de suite par son ordre, et le comte de Valperga est emmené à Morges dans le pays de Vaud, où une Cour de justice nommée par Philippe lui-même le condamne à être noyé dans le lac. Ces violences jetèrent le trouble dans toute la Cour du duc Louis; Philippe fut rappelé sous couleur d'amitié en France, et le 12 avril 1464 il fut à son tour par ordre de Louis XI arrêté et enfermé au château de Loches, d'où il ne sortit que deux ans après. »

E fu appunto nei tristi momenti della sua prigionia che Filippo compose questo poema, il quale per la sua forma polimetrica si distingue singolarmente, come già ebbe avvertito anche l'egregio editore, fra le altre liriche del medioevo. Si potrebbe anzi dire che in esso veramente abbiamo non una ma tre composizioni distinte, cioè una canzone (str. I-VIII), un serventese (str. IX-XLV) e una ballata o frottola, come la chiama il notaio Rugia (XLVI-XLIX); e il serventese potrebbe pure essere suddiviso in tre od almeno in due serventesi. Ma il Rugia ci diede tutto questo sotto il titolo complessivo di Canzone, e non era il caso di mutarlo; tanto più che una certa unità soggettiva non manca a collegare queste parti, e il divariar delle forme ben si attaglia al contenuto, che vivamente ritrae lo stato d'animo dell'Ardito (così era soprannominato Filippo), e i pensieri e gli affetti che dovettero allora turbinare in lui. « Udite — così egli prorompe con intonazione epica — udite una canzone pietosa! l'ha fatta Filippo di Savoia dentro la prigione dove è rinchiuso. Io mi raccomando alla Croce Bianca! e alla gente nostra, e alla città di Ginevra, che forse non rivedrò più.... O gentile Carlo di Savoia, a te pure mi

raccomando! Lascia di servire il fiordaliso, e vendica la morte di Filippo, che fanno perire in carcere. Sono prigioniero del Re di Francia! Ah, Garguesalle m'ha ben tradito! Se uno dei fratelli miei fosse prigioniero come me, lo trarrei a libertà o diecimila sarebbero i morti. Ma, se Dio vorrà fare un miracolo ed io sortirò di qui, farò guerra al Re di Francia e al Duca di Borbone; farò gridare « Viva Savoia » fin dentro la città di Parigi; farò a tutti piegare il capo nella polvere.»

Dopo questa tirata comincia d'improvviso un dialogo, che si deve supporre tra Filippo e un messaggere ch'è venuto da Thonon. Filippo gli chiede notizie della sua patria, e « di che — esclama — si va meravigliando la gente? perchè fu ucciso il Marchese, e Valperga fu annegato? Ah, è una brutta storia quella.... E chi, avranno poi domandato, ebbe tanta tracotanza di far questo? Fu Filippo l'Ardito, quando tornò di Francia! » — Chiede poi che cosa si vociferi di quei fatti; spiega perchè fece sì pronta giustizia di quel briccone del Marchese di Saint-Sorlin, e del Cancelliere di Valperga « che era peggiore di Ganellone, » e termina questa seconda parte promettendo che, se riavrà le mani libere, farà portare a qualcun altro « il cappello rosso: » frase allegra, che significava far la testa, simile ad altra che adopra poco appresso, « fare i vescovi dei campi » nel senso di impiccare.[1] — Ma finalmente il prigioniero ha riacquistato un po' di calma; il suo animo allora torna mite, ed egli rivolgendo la parola a sè stesso, si dà consigli di moderazione e di saggezza. « O gentile Filippo di Savoia, — così comincia ad apostrofarsi — non bisogna mantener sempre siffatti propositi; metti ognuno sulla buona via; punisci, ma senza troppo rigore, quelli che hanno fallito, ama la pace che migliora gli uomini, procura di ristabilir la concordia, e soccorri anche il povero popolo, che sconta le malvagità commesse dai Signori!» Il suo pensiero va quindi ai gioielli della Corona caduti in mano di usurai, e poi si mette a ragionare di politica. « Le leghe popolari — egli dice — possono più nuocere che aiutare: bisogna dunque tenersele amiche, ma non trascurare la Nobiltà. Finchè

---

[1] Espressioni simili ricorda il Gautier (*Les Épopées Françaises*, 2 ed., I, 155) da varie *Chansons de geste*.

questa sarà forte, nessuno potrà farci oltraggio. E bisogna anche ricordare che Francia non mira ad altro che a diventar signora di Savoia!... » Questa parte, che è la più lunga, è altresì la più importante per la storia, siccome quella che ci dispiega sotto gli occhi già bell'e pronto quasi il programma di governo del futuro Duca di Savoia, e mostra la mente di quel principe già matura al reggimento dello Stato nella fresca età di 21 o 22 anni: mente balda, sagace e giusta, che non ismentì mai sul trono i princìpi che aveva professati entro il carcere nella canzone della sua gioventù, e che soprattutto ambì si dicesse da ognuno:

.... Philippe de Savoye
A reduyt le pays en joye.

Ma non è qui il luogo di riferire minutamente tutto il contenuto di questa composizione, che termina con una rassegna degli avvenimenti che portarono male alla sua Casa. Ci basta di averne dati questi cenni per invogliare altri a conoscerla e a leggerla nella sua forma originale. La quale è in francese, un francese talvolta un po' ribelle alle leggi della grammatica e della versificazione, ma energico, vibrato, tagliente come la spada di un buon soldato. Nè si pensi che delle molte mende ortografiche che qui occorrono, sia da imputare il buon Rugia che copiò la Canzone. Un biglietto autografo, che il signor Bollati pubblicò in *facsimile*, di Filippo al suo « Trufferel, » ha l'istessa ortografia, e ben si vede che l'A. non era solito di temperare troppo spesso la sua penna.

L'edizione fatta dal signor Bollati è un vero gioiello. Nulla dico del lusso veramente reale con cui fu stampato il volume, ma sarebbe ingiustizia tacere qui delle amorose e intelligenti cure colle quali quel solerte uomo fece rivivere questo interessante monumento letterario. Egli non volle fare degli inopportuni *tours de force* intorno al testo: questo ce lo ridiede (e così va fatto) proprio tal quale si legge nel vecchio registro; ma di rincontro spiegò accuratamente nelle note tutte le voci e i modi oscuri, illustrò i proverbi e le sentenze popolari che vi sono disseminate, chiarì con estratti di documenti le allusioni storiche, e poi aggiunse una bella serie di *facsimili*, ove rivediamo la scrittura,

non che il sigillo, le medaglie e le monete tutte che portano l'impronta di Filippo II Duca di Savoia.

Fu questa — più d'uno ora domanderà — fu questa la sola poetica composizione di Filippo? — Non stenterei a crederlo. Uomo più d'azione che di meditazione, Filippo non era certamente nato poeta. Due fatti dovettero concorrere a renderlo tale per un momento: la educazione ricevuta nella prima età alla corte paterna, e l'episodio della prigionia nel Castello di Loches quando più fervevano in lui quei sentimenti che sempre riscaldano la giovinezza. Alla Corte di Luigi di Savoia aveva perdurato la tradizione trovadorica, e un cronista, ricordato dal signor Bollati, così narra di lui: « Gloria sua erat in habendo cantores, musicos, in numero copioso et sumptuoso, et sagittarios picardos, quibus dabat quod habebat et quod non habebat; et gloriabatur audire quotidie cantus et cantilenas nec non baladas, iocositates falsas vulgariter appellatas. Adeo erat istis deditus, quod non curabat tractare de justicia neque de bono sive Statu dominiorum suorum, ita quod potius voluisset perdere unum bonum castrum quam perdere unam iocositatem. » Da quei musici dunque, da quei cantori che rallegravano anche troppo la casa paterna colle loro cantilene e le loro ballate, Filippo dovette naturalmente apprendere l'arte di tesser versi; e quando più tardi egli si trovò improvvisamente costretto alle angosciose inerzie del carcere, i versi sgorgarono senza studio a sfogo dell'ira e del dolore ond'era tormentato. Ma, ripetiamolo, quello dovette essere proprio un momento; e fino in questo poemetto il vero slancio lirico dura appena per otto quartine; tutto quello che vien dopo, se non istà male sotto le forme artistiche del serventese di cui volle rivestirlo, nemmeno sarebbe stato male in una prosa togata da leggersi all'apertura degli Stati generali. Del resto, non poteva essere altrimenti: Filippo era un uomo del suo tempo, e la poesia omai aveva cessato d'essere una funzione spontanea dell'organismo sociale.

Ernesto Monaci (*Rassegna Settimanale*, 10 ottobre 1880).

Il Secentismo nel Quattrocento.

I.

Nell'agosto del 1500, di quell'anno che Alessandro pontefice aveva sacrato all'universal giubileo, fra le altre pompe che i pellegrini d'ogni parte accorsi in Roma poterono vedere, quella vi ebbe di un solenne accompagnamento funebre, che il 10 di codesto mese, dì di San Lorenzo, percorse varie strade della città fino a Santa Maria del Popolo. Non era un grande, un prelato, un guerriero, colui che giaceva in codesta bara, ma soltanto un poeta:[1] il poeta di Cesare Borgia, del duca di Romagna, che, a tempo avanzato, compiacevasi dei versi di lui, e degnavasi porgergli materia ai canti, onde allegrava Roma e la Curia.[2] Ordinava il funerale e ne prendeva ogni cura il primo segretario di quel signore, Agapito Gerardino da Amelia:[3] non è detto, nè forse sarebbe parso conveniente, che il Duca onorasse della sua presenza la funebre cerimonia: da altra parte, aveva egli allora ben altro che fare; chè a lui stava a cuore distruggere col ferro e col laccio i tirannelli di Romagna, e finire il cognato principe di Bisceglie, che ostinavasi a non morire delle ferite fattegli dare il 15 luglio: sicchè il 18 di agosto, scappatagli la pazienza, Cesare di propria mano lo scannava nel letto. Ma Agostino Chigi, il gran banchiere mecenate da Siena, sebbene pochi giorni innanzi avesse pianto il fratello Lorenzo, colpito da quella bufera che, imperversata sul Vaticano, aveva messo a pericolo la vita di Alessandro, seppellendolo vivo per più ore sotto i rottami,[4] con animo liberale si pose a capo di tutti

---

[1] Se del nostro poeta fosse ignoto l'anno della morte, ce lo indicherebbe questo maestoso verso di Girolamo Casio: *Morte l'ha furato Nel Giubileo del mille cinquecento.*

[2] Il sonetto del nostro poeta che comincia: *Chi 'l crederia? fra noi l'idra dimora,* è "materia datali da Cesare Borgia, duca di Romagna;„ ma non porge testimonianza del buon gusto di cotesto pontificio bastardo. I sette capi dell'idra sono: *Il sguardo, il riso di dolcezza pieno, La fronte, i piei, le man, la bocca, il seno.... Tronca una testa, n'ha sett'altre fore: Sdegno, disperazion, vivace morte, Sospetto, gelosia, dubbio, timore.*

[3] Vedi notizie su costui nell'Alvisi, *Cesare Borgia duca di Romagna;* Imola, Galeati, 1878; pag. 405.

[4] Vedi Landucci, *Diario;* Firenze, Sansoni, 1883; pag. 212.

coloro, che vollero rendere un ultimo e durevole tributo di ammirazione al poeta del bel mondo romano: e Bernardo Accolti, quegli che per valentìa nel verso improvviso ebbe dall'età sua il soprannome di *Unico*, dettò l'epitaffio per la pietra sepolcrale:

> Qui giace Serafin: partirti or puoi:
> Sol d'aver visto il sasso che lo serra
> Assai sei debitore agli occhi tuoi.

Il sepolcro adesso non è più: l'iscrizione si legge solo nei libri,[1] e del nome di Serafino dell'Aquila *appena si pispiglia*. Ma la fama ch'egli ebbe a' suoi giorni di ottimo poeta estemporaneo e d'inventore, o perfezionatore almeno, di un nuovo genere poetico, non passò a un tratto; e, per non dire adesso degl'imitatori, erano già scorsi quasi quattro anni, quando Giovanni Filoteo Achillini bolognese, minor fratello al celebre medico e filosofo Alessandro,[2] metteva fuori un libro di *Collettanee grece, latine e vulgari nella morte de l'ardente Serafino Aquilano in uno corpo redutte*,[3] dedicandole a Elisabetta Feltria da Gonzaga, duchessa d'Urbino, grande fautrice del defunto poeta.

Il lettore vorrà concederci di dare qualche ragguaglio di questa Raccolta, che sarebbe la più antica in morte di persona illustre, se il Boccaccio non ci dicesse che a quella di Dante i *solennissimi poeti, li quali in quel tempo erano in Romagna*, per onoranza al gran poeta e per accattar grazia presso il Polentano, mandarono a costui i loro versi in forma di epitaffi, perch'e' scegliesse il più conveniente: e quel signore ne fece un libro che il Boccaccio potè vedere, a tutti preferendo i sette distici di Giovanni dal Virgilio.

---

[1] È notevole che due poeti che scrissero sulla morte dell'Aquilano, il Bibbiena ed il Casio, dicano, l'uno ch'egli ha lasciato *il corpo ad una fossa di San Pietro*, l'altro che *in San Pietro è collocata la sua spoglia:* laddove il Calmeta, amico e biografo di Serafino, nella *Vita* che precede le *Collettanee*, espressamente dice che fu sotterrato in Santa Maria del Popolo. Il sepolcro e l'iscrizione non erano già più ai tempi del CRESCIMBENI *(Comm. volg. poes.*, II, 334), che non ne trovava menzione neanche negli scrittori delle chiese di Roma: sicchè opinava che fossero periti nei mutamenti della chiesa e del chiostro di S. Maria del Popolo.

[2] È nonno di quell'altro bolognese Claudio Achillini (1574-1640), che faceva *sudare i fuochi*, e che fu uno de' corifei del vero e proprio secentismo. (L. M.)

[3] È un libro assai raro, stampato in Bologna *per Caligula Bazaliero di quella cittadino, gubernante il secondo Bentivoglio, nel MDIIII di Luglio.*

Cominceremo, adunque, come a dire, dalla orazione funebre: e poi ragioneremo della maniera poetica di Serafino: la quale, qualunque ella sia, anzi essendo tutt'altro che bella, ci è sembrato porgere utile occasione ad uno studio sulle forme e sulle condizioni della poesia volgare nella seconda metà del secolo XV.

II.

Invitati dall'Achillini, i poeti italiani risposero a gara con versi d'ogni sorta, d'ogni metro, e di più idiomi: italiano, greco, latino, spagnuolo; non uno degli amici, dei fautori, degl'imitatori dell'Aquilano mancò alla funebre onoranza. *Amore*, dice Niccolò da Coreggio, *archi e faretre Ha offerto a farli più onorata pira, E i poeti con lui tutte lor cetre.*

Bello è vedere come agl'Italiani si uniscano alcuni stranieri: *Henricus Cajadus lusitanus, Perottus Seguinus hispanus, Jacobus Velasques hispalensis, Joannes Sobrarius alcagniciensis hispanus, Joannes Pinus tholosanus, Henricus Bogerius germanus;* ma più bello è vedere come quasi nessuna città della penisola manchi di chi la rappresenti. Piange Bologna coi versi di Filippo Beroaldo, di Cornelio Volta, di Diomede Guidalotto, di Cornelio Pepoli, di Niccola Aldovrandi, di Giovanni Manfredi, di Alessandro Paleotto, di Angelo Calvicio, di Girolamo Casio; Modena coi versi di Guido e Annibale Rangone, di Panfilo Sasso, di Francesco Maria Molza; Urbino con quelli di Lodovico Staccoli e di Giovanni Rizzardo. Al funebre convegno Pontremoli manda Bonaventura Pistofilo; Milano, Giovanni Malabarba; Cremona, Marcantonio Vida, Bernardino Licinio, Ottavio Crotto, Giovanni Ponzoni; Foligno, un Boncambi; Verona, un Francesco Piacentino e un Jacopo Gariento; Rimini, un Domenico Fusco; Pistoia, Scipione Carteromaco e un Costanzo Cancellieri; Asolo, un Simon Gavardo; Reggio, un Francesco Colla e un Bartolommeo Ciotti; Novara, un Vincenzo Astellenda; Cotignola, un Pietrantonio Bianchi; Parma, un Giammartino Magnavacca; Sarzana, un Prospero e un Ippolito Meduseo; Mantova, un Lelio Manfredi; Imola, un Pietrantonio Gammarino; Pesaro, un Guido Postumo Silvestri; Fano, un Jacopo Costanti, un Lodovico Speranza, un G. A. Torelli; Lodi,

un Francesco Pegaso; Brescia, un Marco Piccardo; la Sabina, un Ottavio Micarotti; Genova, un Pier di Mare e un Antonio da Campofregoso; Fossombrone, un Ottavio Corinbo; Carpi, un Ercole ed un Costanzo Pio; Ancona, un Marco Cavallo; Venafro, un Vincenzo Abstemio; Firenze, Naldo Naldi e Giuliano de' Medici, duca di Nemours; Coreggio, il suo signore e poeta Niccolò; Ferrara, il Tebaldeo; Jesi, il dotto prelato Colocci; Arezzo, Bernardo Accolti; nè di tutte le città e di tutti i paesi ho trascritto i nomi. Un Geronimo candiotto si unisce al dolore degl'Italiani; Giuda di Salomone ebreo da Mantova è, come ogni altro italiano, invitato ad onorare il poeta. Un Antonio da Ferrara musico, un Ercole dipintore bolognese, un Giovanni Cristoforo scultore romano, si affaticano a mettere insieme quattordici versi sulla virtù peregrina del trapassato: si commovono monsignori, preti e frati: un Marcello Filosseno servita, un Marcantonio ticinese minoritano, un Geronimo Archita chierico imolese, un Bartolommeo Nebbio novarese minore osservante mandano le loro rime all'Achillini. Italia tutta è come inondata da un fiume di poesie deplorative, dalla Val Demona, ove piange un Angelo Barboglietta da Messina, alla Val del Taro, ove si liquefà un Antonio Menaliotti, fin su alla Val Tellina, ove un altro Antonio si strugge in lagrime. Eppure, questa fratellevole concordia di tanti ascritti all'*irritabile genus* è spettacolo bello e commovente: l'Italia, divisa in sè stessa da tante misere gare e da tanti politici interessi, nell'affetto e nell'intelletto almeno sentivasi una. Trattavasi di onorare in Serafino il principe degl'improvvisatori di cotesta età; e fosse anco di poco conto cotesta gloria, pur da ogni parte della Penisola si levavano voci scevre d'invidia a glorificare la patria nel suo perduto figliuolo.

L'unico tèma di tante rime è sempre la lode dell'estinto, e il beccarsi il cervello a scoprire come e perchè madonna Morte abbia rubato al mondo un così gran Poeta, un sì virtuoso uomo, un vivente miracolo di natura, qual era Serafino. *Come Elitropia, ebbe il suo fiore in erba; Venne e disparve tra mattino e sera*, canta mestamente G. B. Archilegio; il Sasso lo paragona a Ganimede e ad Achille, rapiti in sul fiore della gioventù, e ai poeti consiglia di cessare dalle rime, perchè *par che 'l vostro canto Appresso a quel di*

Serafin sia un pianto: Quanto cantate più, cantate peggio: e questo, in generale, è vero. *Parnaso è in questa sepoltura,* grida il Venturini; *Spesso il chiaro sole,* assevera il Filosseno, *Fermossi al suon di sue dolci parole; Per te,* dice Achille del Calice, *per te l'arte smarrita fu riscossa; Gran numero di carte,* giura Paris Montecalvo, *Son piene di sue laudi in liquor negro: Si duol la terra priva di tal seme, Nè mai più d'aver spera un uomo tale,* che ricorda i versi manzoniani per ben altro eroe; sotto la marmorea sepoltura, a detta di Firmiano Zanchini, stanno *Apollo, Anfione, Orfeo, Virgilio e Lino;* il Fornaini desta al pianto le Muse: *Piangete belle, gloriose e dive Donne;* per Francesco Petra ei fu *quel mar d'ingegno Che umanamente fè parlar la lira:* quella lira, colla quale, Pantaleo Selvaggio lo attesta, Serafino *Placato ha molte volte l'onde e il vento;* sicchè, a buon diritto, Paolino de' Paolini invita a lamentarsi seco tutta la Natura: *Fior, fiere, antri, idri, onde, agni, alpi, astri e venti;* e il Petrarca vada a cacciarsi in un canto col suo: *Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi:* il Petrarca, al quale Stefano Valgulio eguaglia *per divino ingegno* l'Aquilano. Il Nebbio ha una visione, nella quale vede le nove suore ululanti, e le loro grida *Parean proprio di uom vessato in corda;* poi veniva piangendo *ogni corpo celeste, il sol, la luna,* e Caronte e Cupido: e Dante, e Petrarca, e Luigi Pulci. Anche Cristôforo Melanteo vede aperto il paradiso, e vi legge i nomi del cantore di Beatrice e di quel di Laura, e preparati i seggi a Niccolò da Coreggio, a Borso mantovano, a Giuliano de' Medici, a Giambattista da Osimo, al Sannazaro, al Ceo da Firenze, a Panfilo Sasso da Modena, a Bernardo Accolti, al Tebaldeo, al Calmeta: e Serafino in gloria.

Per questi poeti, del resto, era proprio una manna che il loro lodato avesse il nome di Serafino, che dava tanta facilità a ghiribizzarvi attorno. *Non serà il fin di Serafin mai fine,* esclama Bernardo Carso; e Giovanni Cristoforo: *Serafin serà fine al duolo eterno;* ma men chiaro è questo bel giochetto, che Marcantonio Mariscotto pone in bocca al poeta stesso: *E se dormendo sto sott'esto sasso, Faccio perchè ciascun dica: sepolto Fino seria, non serà fine e lasso.* Il che di-

mostra che certe sciocchezze, che ingemmano i giornali del secolo decimonono, sono anche *temporis acti.* Ma i più lo esaltano addirittura come un Serafino del cielo. *A dir il ver, non dovea star remoto Fuor del suo regno tanto un Serafino*, canta Vincenzo Calmeta; e Domenico Fusco: *Un vero Serafino in ciel creato: Onde al suo creatore è ritornato;* e Francesco Flavio: *Venne dal ciel, nel cielo è ritornato; Ivi suona, ivi canta, ivi sospira.... È gito ad abitare il suo paese;* e Piero da Mare: *Dal ciel discese il nostro Serafino: Lassù s'è ritornato con sue piume.* Pel Colocci: *ne la celeste corte Tornò, nè potea star gran tempo in terra;* pel Venturini: *Ei venne in terra ammaestrato in cielo;* pel Guidalotto: *Il serafico canto e il nome divo Fèro il sommo tonante avere a schivo Che abitasse la terra un dì sua corte;* per Costanzo Pio: *Non c'è più l'armonia, non c'è più canto, Chè in ciel tra' Serafini è il Serafino*, e il collettore delle *Rime* conclude col dire che *In presto al mondo Serafin fu dato.* Fra Roma ed Aquila è contesa di dolore e di onore, come dice l'Accolti: *Cantò d'amor, fu Serafin tra noi, L'Aquila il generò, Roma l'estinse;* e il Garisendo: *dal celeste nido In el nido d'un'Aquila discese;* ed Evandro Roscio: *l'Aquila ride e Roma è lieta, Quella, perchè dal cielo in lei discese, Questa, perchè da lei se n'è in ciel ito.* Pubblica sventura è siffatta perdita; Italia, per consiglio del Malabarba, dovrebbe prendere *il negro velo;* e a sentire Geronimo Candiotto, Serafino non è morto, *chè un angelo non muore:* ma è partito di quaggiù, perchè troppo rei volgevano i tempi; e veduti i miseri cittadini d'Italia *morti o prigioni, e Italia in fondo, Sdegnato al ciel tornò di tanto esizio.* Nonpertanto, allegrisi il mondo, e con Antonio da Campofregoso ognuno almeno *ringrazi la Natura, Chè ai nostri tempi un tal tesoro ha mostro.*

Ma perchè il mondo fu orbato di tanta luce? perchè la Morte volle sì subitamente far sua preda del dolce cantore? Qui è dove si assottigliano gl'ingegni dei nostri poeti. Pluto, dice il Sasso, voleva far morire Serafino, vedendo ch'e' domava la sua ferocia, e temendo che colla dolcezza del canto lo spogliasse poi d'ogni sua preda. E allora, che ti fa? chiede aiuto a Marte, chè sommova il mondo, sicchè Serafino *un'ora stesse*

almen senza cantare. Così ei fu morto; ma con poca gloria dell'avversario, che vinse soltanto a tradimento. Presso a poco la stessa spiegazione ci è offerta da Antonio Paltrono: col suo canto Serafino vinceva la Morte, ma ella non lo potè più udire quando suonò *del gallico furor l'aspera tromba.* Così ne sono venuti due mali insieme, chè *per le barbariche armi Italia il seggio Ha perso del sublime antico regno; Chè priva d'un tal spirto eccelso e degno Non poteva restar per certo peggio, Che muta, senza Grazia, Amore e Ingegno.* Per altri la colpa è di Giove, che lo chiamò a sè, dicendogli: *vieni, il canto e il suon divino È senza te una musica imperfetta*, e ciò assevera Angelo Calvicio Salimbeni; ma, a sentire il Filotèo, Apollo e Cupido, la poesia e l'amore, si giuocavano a zara Serafino; Giove volle levare lo scandalo, e ordinò alla Morte che aprisse al poeta il *varco de' cieli*, togliendo così la *gara forte.* Pel Garisendo invece, gli astri e il mondo andavano a traverso: allora Giove chiamò a sè Serafino: ed egli d'ora innanzi *darà misura a l'armonia superna.* A dar retta al Corimbo fu tutta una congiura tra Febo, Morte e Amore, timorosi che egli, allo stringer de' conti, rubasse all'uno il lauro, il regno all'altra, all'ultimo l'arco. Tuttavia, Tommaso Castellano assicura che fu una gherminella della sola Morte, la quale lo trasse al proprio regno per farlo *lieto e sereno; Chè essendo prima di mestizia pieno Ciascun fuggìa le dolorose porte;* ma ora ch'egli è giunto a cotesta regione, *Ogni uomo di morir stimerà poco,* anzi *ciascuno morirà contento.* Ad ogni modo, Serafino non ci ha scapitato: perchè, dice Francesco Flavio, *Morte per morte dargli il tolse a Morte;* e poi, osserva il Tebaldeo, rivolgendosi all'amata di Serafino, *quando quella superba ti avrà morta, Chi fia che scriva tanta sua vittoria?* Sicchè per la Morte c'è danno emergente e lucro cessante. Nonpertanto, il Pistofilo vuole che tutto dipenda da mal volere di Apollo, che si sentiva vinto; ma anch'egli fece male i suoi conti, chè Serafino *or ch'è beato, in ciel ti farà guerra.*

Tutte queste sono buone ragioni, per chi è discreto, e c'è da abbellirsi; ma non bastano, e *crescit eundo.* Se Serafino morì, ce lo dice in confidenza il Garisendo, la colpa è tutta sua: novello Orfeo, ei si traeva dietro i sassi; ma un giorno cantando ne raccolse tanti, *che*

vivo in sta prigion sè stesso colse, Tal che dell'arte sua convien si lagni. Bel concettino, che piacque anche ad Annibale Poggio bolognese, del quale riferiamo intero il sonetto ove è svolto, e servirà per lasciare a bocca dolce con questo zuccherino il lettore, che ci ha seguiti pazientemente nella spigolatura delle *Collettanee:*

> Sonando in Roma Serafino un giorno
> Fe' si dolce e mirabile concento,
> Che tutta la città dal fondamento
> Mosse, e, ristretta, a sè l'accolse intorno.
> Allor le Parche, ahimè! il suo fil troncorno,
> Chè tanta fu la calca e il movimento
> De li edifizi e moli, che, a un momento,
> Da l'armonia tirati, il suffocorno.
> Così là sotto alle ruine estinto
> Sepolto è l'Aquilan, sicchè in un'ora
> E Roma e sè a grave eccidio ha spinto.
> Perciò, lettor, ciò che là dentro ancora
> Diruto appar, col suon fu rotto e vinto
> Da Serafin, che tutto il mondo plora.

Certo le ossa del cantore si debbono esser commosse di gioia e d'invidia al rimbombo della sparata di un tanto discepolo! Ma poi andate a dire, se vi dà il cuore, che della corruzione del gusto hanno colpa il Marini, il Ciampoli e il Pretl, e che il secentismo in Italia è nato proprio col cominciare del diciasettesimo secolo!

III.

Dei poeti, i cui versi abbiamo finora citati, non molti sono ancora noti ai dì nostri, e taluno non l'era nemmeno a' dì suoi; ma e' non sono pochi, e tutti unanimemente dimostrano l'alta stima in che tennero l'Aquilano, del quale seguirono la scuola e parteciparono ai difetti dello stile poetico. La corruzione erasi, adunque, ampiamente distesa nella famiglia dei verseggiatori italiani: e principale operatore di guasto siffatto era stato appunto Serafino.

Nacque egli all'Aquila nel 1466, e, secondo il Crescimbeni, della famiglia degli Alfieri.

Più che a formarsi una sua propria maniera, ebbe vòlto l'animo a seguire l'andazzo della moda; e con meravigliosa facilità dal culto del Petrarca si volse a

quello dei due astri di molto minor luce, nascenti sull'orizzonte poetico nella seconda metà del Quattrocento. Il Cariteo fu suo modello negli *Strambotti*, e generalmente in certe nuove forme dello stile: e in appresso il Tebaldeo nell'arte di tornire il Sonetto. Ma poichè egli prese da costoro ed ampliò per propria industria certe fogge poetiche, che già il gusto delle corti aveva applaudite, non sarà superfluo dare uno sguardo preliminare ai *Canzonieri* del barcellonese e del ferrarese, prima di studiare quello dell'aquilano.

Nativo di Spagna, e precisamente di Barcellona, era il Cariteo, come si raccoglie da più passi delle sue *Rime*.

Da Barcellona, in età assai giovanile, forse verso il 1465, si ridusse a Napoli:

> Napol mi tenne pur nel bel ricetto
> Sette lustri invaghito: ivi pregiato
> Fu il canto mio da Re d'alto intelletto;

ed a Napoli affezionatosi, la salutava col nome di

> Seconda patria mia, dolce Sirena,
> Partenope gentil.

Non era Cariteo il vero suo nome: ma riduzione latina ed accademica di Garretto o Garretta.[1] Chiamato a far parte dell'Accademia Pontaniana, mutò come tant'altri il suo nome, ponendosi quasi sotto la protezione

> Delle Carite, ond'ei fu Cariteo.

A Napoli lo attendeva fortuna benigna presso i re Aragonesi; chè Ferdinando il Vecchio lo eleggeva regio Scrivano e Percettore del sigillo della regia camera, e il secondo Ferdinando, suo proprio segretario. Grato ai benefizi ricevuti, frequentissime sono nelle sue *Rime*

---

[1] *Del vero cognome del Cariteo, antico Pontaniano, Memoria di* BARTOLOMEO CAPASSO, *letta all'Accademia Pontaniana nella tornata degli 8 marzo 1857*. Libercolo pieno di notizie sicure e di solida erudizione, come tutto ciò che esce dalla penna del Capasso. Vedi per altre notizie sul Cariteo MINIERI-RICCIO, *Biografie degli Accademici Alfonsini dal 1442 al 1543*: e poichè quest'opera, estratta dalle *Appendici* del giornale *L'Italia Reale* di Napoli, 1880, non è facile a trovarsi essendo tirata a soli 20 esemplari, de' quali uno io possiedo per cortesia dell'egregio autore, che voleva ristamparla con aggiunte se la morte non lo coglieva, rimando al TALLARIGO, *Giovanni Pontano* (Napoli, Morano, 1874; I, 154), dove del Cariteo e di altri letterati napoletani del tempo si dànno notizie, all'autore comunicate dal MINIERI-RICCIO.

le espressioni di ammirazione e di fede ai suoi signori. Ma bench'ei traesse il nome dalle Carite, si dovrebbe dire che fosse il poeta delle disgrazie, e ciò per ragion d'amore.

Ebbe, fra l'altre, anche la sventura di cantar le lodi di una donna che gli parve bene chiamar Luna, e della quale divenne Endimione.[1] Fu creduto che così egli adombrasse una donna della famiglia spagnuola de Luna; ma il signor Minieri-Riccio ha posto in chiaro trattarsi di Giovanna d'Aragona, seconda moglie di Ferrante primo. Luna forse egli la disse per contrapposto al Re-Sole. Egli se ne era innamorato nel 1487 ai bagni di Baia. Questo benedetto pseudonimo è origine di mille freddure, che agghiacciano i versi del Cariteo, più che non faccia i nostri corpi il raggio della vera luna celeste. E un raggio appunto di questa cade sul *solido petto, bianco e chiaro* della sua mortale omonima, ond'egli rivolto a Trivia:

> Così bella saresti e così pura,
> Se avessi più del denso e men del raro.

Ma le belle donne è cosa concordata che sono Soli: e costei che è Luna, è perciò insieme Luna e Sole. Egli perciò va seguendo *della sua Luna il Sole:* essa è *Sole in terra, in ciel candida Luna;* e anche:

> Quando fra donne umane la mia diva
> Di propri raggi ornata apparir suole,
> Luna non è, ma chiaro e vivo Sole,
> Ch'ogni altra stella del suo lume priva.

Essa si affaccia al balcone col re suo marito, ed egli dice:

> Vidi la Luna e con lei giunto il Sole,
> Lei più bella che mai, lui più lucente.

Essendo caduta malata, il poeta prega Dio a non volerla rapire di terra:

> Non voler più d'un Sole e d'una Luna:
> Chè se costei si trova in ciel gradita,
> Ambedue perderanno il proprio onore.

---

[1] *Libro di Sonetti e Canzoni intitulato* Endimione.

Invece chi morì fu il Re; e nel settembre del 99 la vedova fece vela per la Spagna:

> Partita è quella che mi fe' cantare;
> Or la mia voce eternamente piange;
> Or convien che costume e vita io cange,
> E lasci il canto lieto a chi il può fare.

E le durò fedele anche dopo il crudele distacco:

> Un anno è, Luna mia, che sei partita,
> E tredici che me di me togliesti.....
> Tanto s'allegra la felice Ispagna,
> Se pur conosce il ben ch'ella possede,
> Che 'l dì della mia Luna or sempre vede.

Queste gonfiezze e falsità aprono l'adito a ben altre; ma qua e là si sente qualche alito di puro petrarchismo:

> Io l'adorai come sustanzia pura
> Dappresso e da lontan, chè l'uom non erra
> Il fattore adorando in sua fattura....
> Se come un cuor volgare il mio sospira,
> Non è il mio fuoco di volgare amante:
> Sol tua beltate eterna e l'opre sante
> L'animo ch'è divino, ardendo ammira.

Vero è che Luna, ossia la regina Giovanna, non lo degnò mai neanche d'uno sguardo. Dopo che il *sole* fu spento,

> Onde colei che pudicizia cole
> Più candida rimase e più fulgente,

egli ebbe ardire

> Di cercarli rimedio a li miei mali,
> E volsi dir: Non vedi il mio languire?
> Lei mi rispose innanzi: Io non ti veggio,
> Nè mi degno mirar cose mortali.

Qua e là tuttavia non mancano bei versi:

> Quanto mutato, ahi misero! mi veggio
> Da quel che fui ne le speranze prime!
> Allora andava il mio pensier sublime,
> Allor meglio sperava, or temo il peggio.
> Credevo allor di stato gloriöso
> Goder per guiderdon senz'altra noia,
> E dar più lieto fine alla mia istoria.
> Lasso! or ricevo affanno per riposo,
> Continua pena per continua gioia,
> Eterno danno per eterna gloria.

Se vogliasi ora un esempio tipico della maniera del Cariteo, si legga il sonetto che qui riferiamo. Tutto è qui concettoso, ghiribizzoso, luccicante; ma nulla insieme vi ha di più acconcio all'aura di una Corte corrotta e corruttrice. Tutte le fiamme che avrebbero dovuto scaldare il cuore di un amante, sono salite al cervello per fare argutamente delirare l'ingegnoso poeta:

> Voi donna ed io, per segni manifesti,
> Andremo insieme all'infernal tormento:
> Voi per orgoglio, io per troppo ardimento,
> Chè vagheggiare osai cose celesti.
>
> Ma perchè gli occhi miei vi fur molesti,
> Voi più martìri avrete, io più contento,
> Ch'altra che veder voi gloria non sento:
> Tal, ch'un sol lieto fia fra tanti mesti;
>
> Ch'essendo voi presente agli occhi miei,
> Vedrò nel mezzo inferno un paradiso,
> Che 'n pregio non minor che 'l cielo avrei.
>
> E se dal vostro sol non son diviso,
> Non potran darmi pena i spirti rei:
> Chi mi vuol tormentar, mi chiuda il viso.

Qui il lettore ci consenta una digressione non dal soggetto ma dall'autore, e lasci che rechiamo un sonetto di Angelo di Costanzo, evidentemente ispirato a codesto surriferito:

> Poi che vo' ed io varcate avremo l'onde
> Dell'atra Stigie, e sarem fuor di spene
> Dannati ad abitar l'ardenti arene
> Delle valli d'inferno ime e profonde,
>
> Io spererei ch'assai dolci e gioconde
> Mi farebbe i tormenti e l'aspre pene
> Il veder vostre luci alme e serene,
> Che superbia e disdegno or mi nasconde:
>
> E voi mirando il mio mal senza pare,
> Tempereste il dolor de' martìr vostri
> Con l'intenso piacer del mio penare.
>
> Ma temo, oimè, ch'essendo i falli nostri
> Per poco il vostro, il mio per troppo amare,
> Le pene uguali fian, diversi i chiostri.

Di questi concettuzzi si ricordò anche il capo de' secentisti, G. B. Marini, e scrisse a sua volta, con rinforzo di antitesi:

Donna, siam rei di morte. Errasti, errai,
Di perdon non son degni i nostri errori:
Tu, ch'avventasti in me sì fieri ardori,
Io, che le fiamme a sì bel sol furai.

Io, ch'una fera rigida adorai,
Tu, che fosti sord'aspe a' miei dolori,
Tu nell'ire ostinata, io negli amori,
Tu pur troppo sdegnasti, io troppo amai.

Or la pena laggiù nel cieco averno
Pari al fallo ci aspetta. Arderà poi
Chi visse in foco, in vivo foco eterno.

Quivi, s'Amor fia giusto, ambeduo noi
A l' incendio dannati, avrem l'inferno
Tu nel mio core, ed io negli occhi tuoi.

E con crescente leziosaggine, Francesco de Lemene:

Stravaganze d'un sogno! A me parea
La mia donna a lo 'nferno, e seco anch'io,
Ove giustizia ambi condotti avea
Per gastigare il suo peccato e 'l mio.

Temerario io peccai, chè ad una Dea
D'alzarsi amando il mio pensiero ardìo:
Ella cruda peccò, che non dovea
Chiudere, in sen sì bello, un cor sì rio.

Ma ne l'inferno a pena esser m'avviso,
Che mi parve cangiarsi in un momento,
O donna, il nostro inferno in paradiso.

Tu lieta mi parevi, ed io contento:
Io perchè rimirava il tuo bel viso,
Tu perchè rimirarvi il mio tormento.

E per finirla, ecco sullo stesso andamento Eustachio Manfredi:

Poichè di morte in preda avrem lasciate
Madonna ed io nostre caduche spoglie,
E il vel deposto, che veder ci toglie
L'alme ne l'esser lor nude e svelate;

Tutta scoprendo io allor sua crudeltate,
Ella tutto l'ardor che in me s'accoglie,
Prender dovrianci alfin contrarie voglie,
Me tardo sdegno, e lei tarda pietate.

Se non ch'io forse ne l'eterno pianto,
Pena al mio ardir scender dovendo, ed ella
Tornar sul cielo agli altri angioli accanto;

Vista laggiù fra i rei questa rubella
Alma, abborrir vie più dovrammi; io tanto
Struggermi più, quanto allor fia più bella.

Questa disgressione ci inviterebbe a qualche altro confronto;[1] ma ci conviene tornare al Cariteo, che probabilmente portò cotesta sua maniera di poetare dalla propria patria « dalla fruttifera Spagna, » come di lui appunto parlando dice il Sannazaro; nè deve far meraviglia ch' ei forse venendo di costì già conoscesse la lingua nostra e i nostri poeti. L'italiano era ampiamente sparso in Catalogna e in tutta la penisola, dove traducevansi Dante e il Petrarca, e delle loro opere si faceva fondamento ad una buona istituzione letteraria. Narciso Vinolles scriveva così bene il toscano come il valenzano; Ausias March fu pedissequo imitatore del cigno di Valchiusa; ma nel medesimo tempo la Catalogna era divenuta l'ultimo rifugio della gaia scienza e de' certami floreali; e l'aura che veniva d'Italia si mescolava con quella che spirava dalla Provenza, facendo una temperie molle, tiepida e come di stufa, atta ad educare soltanto fiori di mera apparenza, e frutti senza sapore, ma leggiadri all'occhio. Gli ultimi esempi della forma provenzale artificiosissima, congiunti colle imitazioni petrarchesche, generarono una poesia, cui il genio particolare del paese comunicava un certo che di tumido e di pettoruto. È un *gongorismo* anticipato, che il Cariteo venendo in Italia esagerò, anticipando fra noi le svenevolezze del *marinismo*. E così due volte, nel secolo XV e nel XVII, ci venne dalla Spagna quello che per l'ultima invasione più nota fu detto il *secentismo*,[2] e che fu quel modo *pingue, sonante e peregrino*, che già Cicerone notava negli iberici latineggianti.

A questa scuola del Cariteo s'ispirò primamente Serafino, ma in principal modo a modelli che debbono dirsi perduti. Non si può certo credere che gli *Strambotti*, che si trovano nella edizione veneziana di Manfrin Bon in numero soltanto di trentadue, sieno i soli che componesse il poeta catalano, e che mossero alla imitazione l'intelletto di Serafino. Nella edizione mi-

---

[1] Anche il Filicaia, ma all'amor divino:

> Pommi nel centro degli eterni omèi: ....
> Ch'ivi dell'ombre la perpetua stanza
> S'io t'amerò, sembianza
> Avrà di ciel, ma s'io non t'amo, inferno
> Fia ciò ch'io penso o scerno,
> Chè pena il non mirarti è la più cruda
> Che il disperato regno in sè racchiuda.

[2] Vedi più innanzi in questo volume un breve ma succoso scritto di Francesco d'Ovidio: *Secentismo Spagnolismo?*

gliore delle opere del Cariteo, procurata dal Summonte,[1] gli *Strambotti* sono lasciati assolutamente da parte, forse come indegni della penna di un poeta e della fama dell'autore. Ma e la testimonianza del Calmeta e quel certo numero che pur ne troviamo nella stampa veneziana, ci tolgono ogni dubbio circa il comporre che ne fece il barcellonese. Forse gli era noto che il Poliziano in Toscana dal cantar villanesco aveva dedotto i *Rispetti;* fors'anco era una forma ch'ei prendeva direttamente dal popolo pugliese e siculo, per bisogno o vaghezza di novità. Della quale origine diretta potrebbe anche dare indizio il fatto, che alcuni di cotesti *Strambotti* sono interamente identici ai siciliani, alla così detta *ottava siciliana* di due rime quattro volte alternate, anzichè formare un'ottava toscana e perfetta. Ma parlare di questo genere che, desunto dal popolo, si andava introducendo fra le nobili fogge della versificazione, sui soli e scarsi esempi del Cariteo non possiamo, e ci riserbiamo a dirne qualche cosa di più trattando degli *Strambotti* di Serafino. Addurremo solo ad esempio uno *Strambotto* del Cariteo, che è dei meno torturati ed acuiti a punta di epigramma:

> Tu dormi, ed Amor veglia per mio danno,
> Nè cessa d'abbruciarmi un sol momento;
> Tu dormi riposata e senz'affanno,
> Ed io cantando piango e mi lamento;
> Tu dormi lieta, ed io lasso! m'affanno
> In dimostrarti il mal che sempre sento;
> Tu dormi in cheto, ameno e dolce sonno,
> E gli occhi miei serrare non si ponno.

Il Cariteo, quasi ci scordavamo di dirlo, nato fra il 1440 e il 1450, dovè morire fra il 20 aprile 1512, in che lo troviamo sottoscrivere un contratto, e il 25 luglio 1515, in che il Summonte ne parla, come di persona passata nel numero dei più.

Ed ora veniamo al Tebaldeo.

---

[1] *Tutte le Opere volgari di Chariteo. Impresse in Napoli per Maestro Sigismundo Mayr Alamanno con somma diligentia di P. Summontio nel anno MDVIIII del mese di Novembre, ecc.*

IV.

Intorno al nome del Tebaldeo tante inesattezze si sono accumulate, che ebbe gran fatica il Barotti a discernere il vero dal falso nella *Notizia* che ne scrisse fra quelle degli illustri ferraresi:[1] eppure non seppe tutto, e lasciò al signor Coddè[2] di provare con documenti che il Tebaldeo fu, in un periodo almeno della sua vita, ecclesiastico; se nel 1505 al Marchese di Mantova si rivolgeva per ottenere da lui un ufficio di arcidiacono, prevosto o arciprete nei ducali domìni, e se nel 25 era effettivamente Rettore della parrocchia di San Pietro in Brentonico, nella diocesi di Verona.

Sembra nascesse nel 1456 dalla famiglia ferrarese dei Tebaldi: se non che latinizzò anch'egli il suo nome divenendo Tebaldeo. Datosi agli studi delle lettere, non entrò mai tuttavia molto addentro nelle grazie de' suoi naturali signori, gli Estensi, sebbene fosse precettore di lettere all'Isabella d'Este marchesana di Mantova:[3] se prima o dopo il matrimonio, non è certo; ma certo avuto da lei in singolare stima ed affezione. Lasciata Ferrara e Mantova,[4] nel secol d'oro dei poeti e degli umanisti, si recò a Roma; ed ebbe cortesi accoglienze da Leone, che di un epigramma latino lo ricompensò, dicesi, con cinquecento ducati d'oro. Ben certo è, che avendolo scorto *probum hominem atque in bonarum artium in primisque poeticis studiis tam nostra tam latina lingua facile praestantem*, e amandolo *multos jam annos*, lo raccomandò al Legato di Avignone, indovinatela in cento, perchè gli désse la sopraintendenza del ponte di Sorga, *ut sese alere et sustentare possit*. L'ufficio, come si vede, è fatto proprio per un poeta; seppure a Leone non sembrasse opportuno porre sotto la cura di un poeta le *chiare, fresche e dolci acque*, ove madonna Laura si era bagnata, e che il Petrarca immortalò. Se il Tebaldeo ottenesse l'ufficio e

---

[1] *Memorie storiche di letterati ferraresi*; Ferrara, 1792; I, 187.

[2] *Notizie biografiche di A. Tebaldeo*; Rovigo, Minelli, 1845.

[3] Egli così ne parla: *La magnanima saggia alma Isabella.... Che già Ferrara ed or fa Mantua bella.... O felice allor me, che pur dirassi Dal Tebaldeo l'inizio e il modo prese... Farà di me, chi d'essa farà istoria: Così la mia che in breve mancherebbe Viverà con la sua lunga memoria.* (Cap. XIV.)

[4] *Non perchè non sia bella abbandonai La patria mia.... Ma perchè sempre il mio fatal pianeta Ivi mi fu contrario, come accade Che accetto in patria non è alcun profeta.* (Eglog. IV.)

andasse a sorvegliare il ponte, non è saputo; sappiamo invece che a Roma conobbe il fiore dei letterati ed artisti italiani: il Bembo lo amò costante; il Castiglione ne faceva gran caso; Raffaello dipinse il suo ritratto, e lo pose fra i poeti del suo Parnaso nelle Stanze vaticane. Morto però Leone, successero tempi meno lieti ai cultori delle lettere. Adriano li allontanò da Roma colla noncuranza e il dispregio, e quando cominciavano a ritornarvi sotto la protezione di Clemente, avvenne il terribile sacco del 27. Si sa come allora si disperdesse quel nido canoro di poeti e letterati. Il Goritz, il vecchio Coricio (*Corycius senex*), mecenate degli umanisti tedeschi e patriarca dell'accademia romana, fu imprigionato dai suoi connazionali, e riscattatosi a peso d'oro, fuggì a Verona, dove poco appresso morì, sospirando la diletta Roma. Giulio Sauromano, di Slesia ma divenuto cittadino di Roma per adozione, fu ridotto a mendicare per le vie; Angelo Colocci due volte catturato, vide incendiate le sue carte, rubate le sue collezioni d'oggetti d'arte e di codici antichi; Giuliano Camers si uccise di propria mano; Angelo Cesi fu martoriato per modo che morì poco appresso; il Valla vide i suoi manoscritti di commenti a Plinio adoperati ad attizzare il fuoco e scaldare le vivande delle soldatesche, mentre ei veniva meno per fame; Marcantonio Casanova lemosinò finchè la peste lo portò via; il Marone straziato e derubato morì in una taverna, Fabio Calvi all'ospedale; Paolo Bombasi bolognese fu ucciso; l'Alcionio ferito. Il Giraldi scampò perdendo i suoi libri, il Giovio lasciando in mano dei soldati i manoscritti delle sue istorie, che non riebbe per intero.[1] Il Tebaldeo fu spogliato d'ogni suo avere, e dovè la vita all'essersi rifugiato presso il card. Colonna, ma gli convenne scrivere all'amico Bembo per aver un soccorso di trenta fiorini.

E poichè « malcontento delle cose della misera Italia » disegnava andare in Provenza, a vedere forse il famoso ponte, e « lasciar quel misero corpo morto della bella Roma, »[2] di *Roma antica*, ch'egli aveva ammirato *superba e trionfale*,[3] il Bembo lo consigliava

---

[1] Gregorovius, *St. della città di Roma;* Venezia, Antonelli, 1876; VIII, 748.

[2] Lettere del Bembo al Tebaldeo dell' 11 agosto 1527 e del 5 gennaio 1528 (*Delle Lettere del Bembo a Principi e Signori;* Verona, Berno, 1743; vol. III, pag. 156-57).

[3] *Sonetti ined. del T.;* Ferrara, 1843: verso del son. II.

a venire invece a Venezia, ov'era desiderato ed avrebbe trovato amici e parenti, o almeno ricovrarsi a Padova, dove sarebbe stato tranquillo. Egli però non si mosse, o che non sapesse ove trovare rifugio e sostentamento, o che provasse un'amara dolcezza nelle rovine stesse di Roma, dopo il barbarico eccidio degli oltramontani.[1] Il quale gi restò così fitto nella memoria e nell'animo, che non seppe mai perdonarlo a quegli cui ne risaliva la colpa, e che alla malvagità aveva aggiunto l'ipocrisia, lavandosene, come Pilato, le mani. Cosicchè, narra il Giovio, quando Carlo V venne a Roma, vincitore dell'Africa, e passò trionfante davanti la casa del Tebaldeo, posta in Via Lata, il poeta fece tappare porte e finestre, e nol volle vedere nè onorare, dicendo ch'egli era un imperatore ingiusto, perchè non aveva sui suoi masnadieri vendicato l'oltraggio, del quale pur gridavasi innocente. Così mentre tutta Italia, anzi il mondo, chinava la fronte al fortunato rinnovatore dell'Impero, un sol uomo, un povero poeta, negava di curvarsi a lui; e questo ho voluto rammentare, perchè ne abbia lode la sua memoria, e perchè un atto magnanimo vale più di un buon sonetto: e non sono ben certo che il Tebaldeo ne facesse dei buoni. Nel 1535 era in fin di vita, ormai ottantenne, ma contornato sempre di letterati, facendo epigrammi a furia, e continuando a gridare contro l'Imperatore; fattosi, per contraccolpo, grand'amico a' Francesi.[2] Il 4 di novembre del 37 spirava l'anima; e il corpo veniva sepolto in Santa Maria di Via Lata. Il Bembo scrisse che cotesta era stata *una gran perdita*, e si doleva che non avesse scritto gli *Epigrammi e Sonetti ultimamente composti*,[3] dai quali avrebbe potuto conseguire quella fama, che il Bembo stesso, al dir del Giovio,[4] gli aveva sminuito, quando i versi del Bembo

---

[1] Vedi nel Moreni, *Illustraz. di una medaglia di B. Altoviti* (Firenze, Magheri, 1824, pag. 246), una lettera dell'Alcionio al Tebaldeo sul sacco di Roma e contro Carlo V.

[2] Lettera di Girolamo Negri a M. A. Micheli, del 17 gennaio 1535: *Il Tebaldeo vi si raccomanda; sta in letto, nè ha altro male che non aver gusto del vino; fa epigrammi più che mai, nè li manca a tutte l'ore compagnia di letterati; è fatto gran francese, inimico de l'Imperatore implacabile.* Nelle *Lettere di Principi*, ecc.; Venezia, Ziletti, 1577; vol. III, pag. 150.

[3] Lettera del 4 gennaio 1538 a Girolamo Negro. *Ibid.*, pag. 183.

[4] E anche il Dolce: *Il Serafino e il Tebaldeo furono a uno stesso tempo; il Serafino non ebbe lettere di sorta alcuna, ma scrisse come gli dettava la natura; il Tebaldeo fu uomo di buone lettere e fece di belli Epigrammi latini. Questi due, che nelle cose volgari avevano empito l'Italia del nome loro, per-*

stesso e del Sannazaro vennero fuori a gettare nelle tenebre le rime giovanili del ferrarese.

Quel che abbiamo di lui in italiano è, infatti, opera giovanile confidata ad Isabella Gonzaga, [1] ma non condotta a perfezione, [2] nel 1499 messa a stampa da un cugino, lui insciente e non approvante; [3] chè coll'andare del tempo e col praticare i più culti uomini dell'età di Leone, il gusto gli si era modificato ed affinato, ed anzi, tutto si era volto alla Musa latina, [4] nella quale riuscì meglio che nella volgare, e per la quale forse ebbe dall'Ariosto nel *Furioso* il nome di Orfeo. Sicchè, come dice Lilio Giraldi, piacque poi tanto ai dotti, quanto prima era loro dispiaciuto piacendo agl'indotti.[5] Ad ogni modo, le rime volgari del Tebaldeo ottennero fama, anche a dispetto dell'autore; e dice il Giovio, che n'erano piene le Corti, [6] e a gara se le strappavano gli uomini e le donne cantandole sulla cetra. Ed anche passato quel primo momento di festosa accoglienza, sebbene meno pregiate e cercate, non cessarono di ristamparsi: sicchè Apostolo Zeno nelle *Note* al Fontanini ne annovera dal 1499 al 1550 ben undici edizioni. [7] E veramente dopo tanto petrarchismo,

---

dettero la riputazione alla venuta del Sannazaro e del Bembo, del qual Bembo fu amicissimo il Tebaldeo. (*Dialogo de' colori*, c. 80.) E il BANDELLO (*Novelle*, p. II, n. X) racconta un dialogo fra un vecchio e il Bembo, nel quale quegli gli dice: *Io ho inteso che tu componi di bei versi, che sono più belli che non è il Serafino nè il Tebaldeo.*

1 *Per celar l'opra mia inculta Forza è, Isabella, tu la tenghi occulta.*

2 *Vedendo in foco le mie membra poste, Volea che meco ogni mia rima ardesse, Parendo a me che a lor più convenesse Tal fin, per esser rozze, e mal composte.*

3 Il CASIO da Narni nella *Morte del Danese* rappresenta il Tebaldeo *mesto alquanto dell'opera sua prima.* (Lib. II, c. 4.)

4 *Sed factus grandaevus senex, ridente urbe Roma carminum suorum hetruscorum exequiis interfuit, ita hercle ut evanescentis antiquae laudis magnam partem redimeret, quum epigrammata multo latino sale leporeque conspersa, inexpectatus edidisset.* GIOVIO.

5 *De Poet. sui tempor.*, Dial. I.

6 Un poeta cortigiano, il BELLINCIONI (*Rime*, ediz. Fanfani; Bologna, Romagnoli, 1876; I, 108) chiama il Tebaldeo *lume, specchio e delfico splendore, leggiadro spirto, angelico intelletto* ecc., e più oltre (pag. 109) lo esalta sopra il ferrarese Timoteo Bendedei.

7 Il MURATORI nella *Perfetta Poesia* riprodusse alcuni sonetti del Tebaldeo, biasimandoli però assai, sebbene vi trovasse fecondità felice di pensieri, che altri con miglior grazia avrebbe potuto imitare e perfezionare. All'ab. BARUFFALDI parve troppo severo il giudizio del critico sul suo concittadino, e finse una *Lettera* del Tebaldeo stesso, a cui fra' morti fosse giunta notizia della sentenza muratoriana. Fu stampata senza indicazione di luogo, ma a Ferrara, colla data: *dall'altro mondo, li 30 decembre 1708.* Questo libercolo, di 54 pag. in 8, è rarissimo, ed io non l'ho mai veduto.

la maniera poetica del Tebaldeo, se non aveva del virile e del bello, poteva incontrare, per la novità sua, il favore dei giovani e delle gentildonne. La forma petrarchesca della poesia amorosa era come un vin vecchio che avesse perduto vigore coll'essere travasato non solo ma allungato ed annacquato senza misura; sicchè a rendergli il picco ed il frizzo si ebbe ricorso ad una infusione di spirito, che fu non solo abbondante, ma soverchia.

V.

Forma consueta dello stile del Tebaldeo è l'esagerazione, l'abuso delle figure e dei colori retorici per ottenerne un effetto inaspettato, e colpir d'improvviso l'animo del lettore.

Il poeta è tutto in balìa dell'amore, e non potrebbe essere sottoposto a signoria più crudele. Chi è, infatti, Amore? Un fanciullo nudo e cieco,

> Che non avendo con ch'egli si copra,
> Si gode altrui spogliar, e perchè ha perso
> La vista, in far ciascun cieco s'adopra.

Amore l'ha fatto bersaglio de'suoi strali; sarebbe bastato un solo, ma l'ha empito di mille:

> E pieno il petto m'ha di tanti strali,
> Ch'oramai porta me per sua faretra.

La sola consolazione del povero piagato è che Amore, per farne come una faretra ambulante, ci ha da aver rimesso una bella quantità di dardi e de' più pregiati:

> Ma non picciol conforto avrò s'io moro,
> Chè, se ben farai conto, il mio morire
> Sin qui ti costa mille strali d'oro.

Un'altra riflessione ancora gli fa sopportare con minor dolore il giogo amoroso; ed è generosa riflessione. Se egli soffre, almeno il mondo vede e gode adesso questo prodigio di bellezza, ed egli è vittima del ben comune:

> Chè se tanta beltà senza mio male
> Non potrà il mondo aver, resto contento:
> Chè chi muor per ben pubblico è immortale.

Cerca sfuggire il suo tiranno, va in luoghi selvaggi;

ma Amore ritrova la sua traccia ne' fiumi di pianto e nel vento dei sospiri:

> per che dovunque io passo
> Resta del pianger mio bagnato il piano,
> Ei segue il segno che a me dietro lasso,
> E al sospirar mi sente da lontano:
> Egli va con le piume, ed io col passo.

Almeno Amore lo aiutasse a far più terse le rime; ma gli ha rubata la lima, e ad altro l'adopera:

> Un fanciul cieco m' insegna la rima:
> Or come vuoi che cose terse io scriva?
> Dovria limarmi i versi, e il cor mi lima.

I soggetti più tenui sono ampliati e gonfiati. Figuratevi che in una festa da ballo la bella del poeta fu colta da emorragia nasale. L'accidente è poco poetico; ma con un po' di fantasia si può ridurlo tale, e darne anche la colpa ad Amore. Amore, invero, da un gran pezzo voleva ferirla, e scelse cotesta occasione per dirizzarle uno strale; ma egli è cieco, Madonna danzava, il colpo invece di andare al cuore andò al naso, ed ecco perchè ella fa sangue di lì:

> E volendo toccarla in mezzo al cuore,
> Non ci vedendo, nel naso la colse.

Se fosse detta per scherzo, sarebbe bellina: il male è che è detta sul serio!

Un giorno tira gran vento; è accidente che avviene spesso, ma il poeta ha capito che gatta ci cova: è Giove, proprio Giove, che converso in Borea ha trovato questo mezzo per baciar le labbra di Madonna; poteva almeno scendere in aura soave, e sarebbe riuscito meglio:

> Or guarda se mia sorte è trista e ria,
> Che insino il vento che dal ciel trabocca,
> M'empie col suo spirar di gelosia.
> Ma tu, Giove, se amore il cor ti tocca,
> Almen vieni in un'aura umile e pia,
> E non corromper così bella bocca.

Un'altra volta nevica, e la sua bella è a spasso:

> Stava pieno ciascun di maraviglia,
> Vedendo che fioccava e che Sol era:
> Il Sol che facea lei colle sue ciglia. [1]

---

[1] A proposito del sole, eccone una grossa del CALMETA. Un gallo canta innanzi giorno, e perchè? Vide madonna e li parve vedere il sole: *Ma io perdono al gallo, che li parse Vedere il vero Sol.*

Intanto la neve caduta si converte in ghiaccio: e sapete perchè?

> Sendo la neve qua discesa in terra
> E vedendosi vincer di bianchezza
> Da Madonna, di sdegno, ira e tristezza
> Agghiacciossi, per farle ingiuria e scorno.

Anzi fece di peggio; chè andando ella al tempio, la fece scivolare. Per fortuna il naso fu salvo, ma rimase offeso il braccio:

> Ma se Madonna ardea sì come io faccio,
> Giunta mai non sarebbe a tal caso empio,
> Chè a chi ama sotto i piè si strugge il ghiaccio.

Anche questa non si sapeva! Ma almeno, dacchè va in chiesa, si rammenti di lui nelle commemorazioni dei morti:

> Se pregar pei tuoi morti usa mai sei,
> Spero pur oggi anch'io qualche conforto,
> Chè, se fai ben tuo conto, io son tuo morto,
> Nè da tal numer separar mi déi.

Se poi fosse andata a confessarsi, si ricordi che bisogna restituire il mal tolto: l'arco e la faretra ad Amore, il cuore al poeta; e stia attenta a non abbagliare il povero confessore, chè l'assoluzione sarebbe nulla:

> E se sarai dal sacerdote assolta
> Non ti fidar, chè sì dal tuo splendore
> Occupato riman, che non ti ascolta.

Il sole si nasconde fra le nuvole: sapete perchè? perchè si vergogna di esser vinto di luce da una donna di quaggiù; anzi farebbe bene a starsene sempre così nascosto:

> Non so che causa a ritornar l'induce,
> Ma il starsi occulto è per lui meglio assai.

Si appicca il fuoco alla casa dell'amata: tutti accorrono, salvo il poeta, che si scusa con buone ragioni:

> Ch'essendo io fiamma, avrei più acceso il fuoco.

Nè è da meravigliarsi se l'incendio fu spento tardi; perchè la gente accorsa coll'acqua la dovette usare a propria salvezza contro l'altro incendio degli occhi di Madonna:

Onde l'acqua ch'avea già per te presa
Costretto era gittar sopra il suo petto.

Ma al lettore basteranno, e avanzeranno, questi esempi di una poesia tutta guizzi, scoppietti e fulgóri. Il Sonetto, che presso i seguaci del Petrarca era sempre più caduto in languidezza, pareva adesso rianimarsi: se non che ciò avveniva per infusione di sangue alieno. Il Sonetto diventava Epigramma: e la decorosa sua tessitura si cangiava, per opera del Tebaldeo, in un accozzo di sentenze ed arguzie. Anzi che esser un componimento nel quale il poeta filasse intero un concetto, giungendo naturalmente al quattordicesimo verso, tutta l'industria del poeta era posta in servigio di codest'ultimo verso e del concettino finale, facendoli scattare colla violenza d'un saltamartino, e schizzare fuoco e fiamme agli occhi non preparati a tal meraviglia. La tecnica sapiente del Sonetto, per questi fuochi d'artifizio e razzi e topi matti e girandole della nuova retorica, si può dir davvero che diventasse una specie di pirotecnica.

VI.

Serafino dell'Aquila supera i suoi maestri, ed è più falso e più luccicante di loro. Anche più di loro abusa delle figure di parola e di pensiero, dei giuochetti, delle immaginette: e senza dubbio, assai più che il Cariteo e il Tebaldeo, fa pompa dell'arte di cavar un concettino piacevole, un pensierino galante da un nonnulla, di metter le cose fra loro in relazioni inaspettate, di alzare il piccolo al grande e al sublime, e adeguare il grande ed il sublime al piccolo. « Io non m'intendo di versi, scriveva l'Aretino, ma dice chi ne ha pratica, che il Serafino scriveva sopra una mosca, sopra una lettera, sopra una maniglia e sopra ogn'impresa. »[1] Tutta la sua poesia è davvero una *creatio ex nihilo:* però, il nulla resta sempre nulla: e la immagine che per un istante sorprende la fantasia, e il suono che momentaneamente accarezza l'orecchio, non pervengono a celare del tutto e durevolmente la vacuità dell'affetto e del pensiero. Il nostro poeta si compiace a gonfiare piccole bolle di sapone, che per un momento hanno

---

1 ARETINO, *Ragionam. delle Corti,* I.

vaghezza di colori, e poi scoppiano senza lasciare niuna traccia di sè.

I soggetti sono tutti tolti da fatti e casi di poco rilievo: da un cagnolino accarezzato da Madonna, da un falcone morto, da un uccellino mandato in dono, o chiuso in gabbia, o da questa fuggito. Spesso sono soltanto illustrazioni a quei fregi, a quei motti, de' quali l'età era sì vaga, col nome di *imprese,* e sulle quali tanto si stillarono il cervello il Giovio, il Ruscelli, il Dolce, il Tasso, e tant'altri. L'anello porge argomento a più sonetti. Esso era già un fiore, che lo sguardo di Madonna indurò:

> Gli spiacque tua beltà fosse sì fra'e,
> E con quel guardo suo pien di vaghezza
> Ti fece un smalto.

Dal dito dell'amata è passato a quello dell'amatore: ma bada, gli dice il poeta, che il mio fuoco ti liquefarà:

> E credo certo il mio calore ardente
> Un dì ti fonderà nel proprio dito,
> Ancor che smalto sei duro e possente.

Dalla sorte che attende il povero anello, argomenti l'amata quale sarà la propria, s'ei le venga appresso col suo foco amoroso:

> E se 'l mio caldo amor gli diede impaccio,
> Pensa se a vincer te mi sarà poco,
> Ch'ei fu di smalto, e tu di duro ghiaccio.

La stessa trasmutazione del fiore in smalto tocco ad una mosca, che la Duchessa di Urbino portava appe a ad una catenella in una medaglia:

> ancor che fosse alata e viva,
> La fe' col sguardo tramutare in smalto.

Altri sonetti sono dedicati ai guanti, che difendono la bianca mano dal sole, al cinto che avvince la bella persona, al braccialetto che le circonda il polso, alla camicia che le cuopre il corpo, al sigillo col quale chiude ciò che scrive in carta:

> E quando umor dalla tua bocca prendi
> Per sigillare, il ciel che può più darti?
> Allor sarai crudel se non ti accendi,

Un ventaglio tempra a Madonna le calde aure estive: ma sapete di che è fatto? Essa

Ha tolto l'arme e spennacchiato Amore.

Cercando di combatterla e vincerla, il Dio

Le cadde in petto stracco e senza lume,
E lei le tolse all'ale tante piume,
Che un trofeo se ne fe' per gloria e onore.

Lodare o almeno scusare le imperfezioni di natura è gran cortigianeria: e Serafino vi si provò in due sonetti sopra una tal Corsetta, che aveva manco di un dente. Riferirò per intero i due sonetti, dove si accenna la vera cagione di tal mancamento:

Vedendo ch'ogni stato alfin s'abbassa,
Amor prese costei per ferma ròcca,
E da quegli occhi ognun balestra e tocca,
Stando lì sempre a derubar chi passa.

E perchè lui di sangue non s'ingrassa,
Ha fatto una prigion della sua bocca,
E l'anime che prende, ivi trabocca
E in sempiterno carcere le lassa.

Ma stando lì prigion per vera fede,
Non per vigor d'alcun commesso errore,
Pur qualche grazia fedeltà richiede.

Così levò con la sua mano Amore
Un dente di costei: tal che si vede
Da le prese alme pur qualche splendore.

Qui dunque è un finestrino per mettere un *poco di lume nel doloroso carcere,* e dar luce alle povere anime prigioniere; nell'altro sonetto è, come nelle fortezze, un pertugio, d'onde tirare dardi e saette:

Poi che solo in costei volse Natura
Mostrare ogni sua forza, ogni suo ingegno,
Subito il crudo Amor ci fè disegno,
Ch'era sol questa a lui ròcca sicura.

E su nel mezzo della sua figura
Ebbe in un punto drizzato il suo regno:
La bocca alfin pigliò per più sostegno,
Vedendo i bianchi denti esser le mura.

Ma questo solo è quel che più mi dolse:
Che, per far loco da pigliar la mira,
Del bel numero eletto un dente tolse,

Dove vede chi piange e chi sospira,
Dove sa a chi diè il colpo, e dove colse,
Dove dì e notte li suoi dardi tira.

Superare le difficoltà, senza badare se sieno tali da meritare di spenderci d'attorno fatica, tale è il fine del nostro poeta, dall'obbligo d'inserire in un sonetto ripetutamente le sette note musicali, con diversa significazione, sino a lodare ciò che non si può lodare, a scusare ciò che non ammette scusa, ad esaltare le cose umili, a dare spiegazione d'ogni cosuccia. La lingua è nulla: nulla è lo stile: quel che preme è la peregrinità dell'immagine, l'inaspettato delle deduzioni, la vivezza dei contrapposti, se anche per aver ciò ei si debba paragonare

Al pipistrel che va di notte errando,

o all'animale incauto

Che in bocca al rospo volontario corre,

e simili galanterie. E gran bella e ingegnosa invenzione parve quella di un sonetto, in che, a una radunanza di vaghe giovinette danzanti, ei si rassomigliò, indefesso al ballare, all'uomo morso dalla tarantola, che trova ristoro soltanto nel girare vertiginoso.

I sonetti sono i saggi che del suo valore dava il poeta dotto; gli Strambotti, dei quali nel *Canzoniere* di Serafino ve n'ha quasi trecento, sono le prove dell'improvvisatore, colle quali per l'èmpito del proferirli e la grazia del cantarli faceva stupire le cortigianesche brigate. *Non componeva improvviso*, dice invero il Colocci, *ancor che fosse di celere ingegno;* ma, oltre che altri ce lo dipinge per un vero improvvisatore, certo è che si potrebbe accogliere la testimonianza dell'apologista, ammettendo che Serafino col liuto fra le mani fingesse d'improvvisare quel che già aveva composto o almeno meditato. Altri improvvisatori han fatto, e fanno, dicesi, altrettanto.

Ad ogni modo, lo Strambotto, componimento breve, di soggetto galante, con facili costruzioni, con immagini piene di picco e di vivezza, tiene tutte le principali qualità dell'improvviso. Tratto dal popolo, non è però da stupire che per la sua tenue forma incontrasse anche il favore delle residenze principesche: un po' per smania di novità, un po' perchè in certe occasioni anche

le Corti fanno la corte a Sua Maestà il Popolo; e quei piccoli principati del secolo decimoquinto non d'altronde, in fin de' conti, traevano la legittimità loro, ed erano stati innalzati quasi tutti dalla plebe in contrasto colla nobiltà feudale e col popolo grasso. Accogliere, dunque, tra le forme della poesia cortigiana una maniera plebea di poesia, ma lisciandola e ravviandola per nobilitarla, era un accarezzare gli spiriti popolari; e l'avea fatto anche Lorenzo de' Medici coi suoi clienti, degnandosi comporre Ballate, Canti carnascialeschi, Rispetti ed anche Laudi spirituali; sicchè il Bellincioni si rideva delle *Muse tornate contadine, là di Valdarno;*[1] e sulla laguna aveva la stessa prova tentato il Giustiniani.[2] Se non che, quand'anche la forma, e qualche volta l'intonazione, ritengano tuttavia qualcosa della origine popolana, l'indole del componimento, capitato a mani dei poeti aulici, è interamente trasmutata, ed arieggia talvolta l'Epigramma, talvolta il Madrigale. Per certa umiltà di pensieri e malinconia d'espressioni alcuni, tuttavia, ricordano lo Strambotto de' volghi: e sono quasi tutti quelli, ove, con sincerità di affetto, il poeta vede la prossima sua fine e la tomba che lo attende. Veggansi questi, ad esempio:

> Quando sarò portato in sepoltura
> Fra gente mesta e in neri panni involta,
> Voglio si passi da costei sì dura,
> Che m'ha per ben servir la vita tolta....
>
> Cenere in terra torneran mie ossa
> E mancherà per te ormai mia vita;
> Quando riposo mi darà la fossa,
> Amor sua guerra in me avrà finita.
> Sento per te mancare ogni mia possa,
> Aiuto chiama l'alma indebolita,
> Allor ti pentirai di tanta guerra,
> Quando per te sarò sepolto in terra....[3]

---

[1] *Rime,* ed. cit., I, 193.

[2] Vedi gli *Strambotti* del GIUSTINIANI da me ripubblicati ed illustrati nel *Giorn. di Filolog. Romanza,* II, 179.

[3] Non mi sento interamente tranquilla la coscienza ammettendo colle stampe del tempo la retta attribuzione di questi versi a Serafino; dacchè il primo e anche molti altri Strambotti, che pur trovansi nelle rime dell'Aquilano, li rinvengo in un cod. Palatino 573, scritto da un Bernardo Panciatichi colla data del 1477: cosicchè è da dire o che il poeta li raccogliesse fra il popolo e li ripetesse per suoi, o che andarono frammischiati fra le sue proprie composizioni. Certo è che lo stile ordinario dell'Aquilano negli Strambotti tien più del raffinato, e questi invece hanno più del popolare.

Ma i più sono girati e rigirati in modo così artificioso da perdere ogni nativa freschezza, sostituendovisi alla semplicità lo studio, alla naturalezza i difficili contrapposti, il falso bagliore delle metafore sesquipedali alla dolce e tranquilla luce del sentimento. Il poeta insonne sente stridere un uscio sui suoi cardini: sarà la bella che viene a confortarlo? Ahimè, no! è il vento: anzi il vento dei suoi sospiri, di quei sospiri

> Che fan pietosi gli usci, e tu stai forte:
> Più dura assai che le ferrate porte.[1]

Altrove ei dipinge il proprio stato; e piange tanto, che le lagrime diventano fiumane, a cui si dissetano gli armenti; la fiamma ond'arde, lo *fa parer qual lucciola d'agosto*, e serve per ciò di richiamo allo smarrito pellegrino: al corpo suo il pastore prende acqua e fuoco:

> Così si pasce ognun di mia ferita:
> Di quel che spesso moro, altrui n'ha vita.[2]

Per tal modo egli può esser utile a molti:

> Castel da crudel oste assedïato,
> Se l'acqua tolta gli è, chiami me drento;
> Uom che a solcar il mar sempre sia nato,
> Chiami me, se a sua vela aver vuol vento,
> Chi nell'inverno torbido e agghiacciato
> Non ha fuoco, a me venga e fia contento.
> Ricco m'ha fatto di tre cose Amore:
> Vento in bocca, acqua agli occhi e fuoco in cuore.

Questi sono i vantaggi che può arrecar altrui: ma in altro strambotto ei dice che colla veemenza dei sospiri impedisce il passo agli uccelli, e che non di rado abbruciati dall'ardore dei sospiri gli cadono ai piedi. Amore ha fatto del suo petto una fornace; ma mal glien' è incolto:

---

[1] Il vento davvero è quello di cui parla Labindo nella chiusa d'una sua odicina (*Opere*, Lugano, 1823, I, 258): *Placido sonno l'universo ingombra: Bionda Fille che tardi?.. Eccola.. l'odo.. ah! non è lei.. m'inganno! Scuote la porta il vento.*

[2] Uno Strambotto del Cei è fatto a imitazione di questo: *Liete valli fiorite e verdi colli, Rendete grazia a me quanto a Natura, Che per tenervi col mio pianto molli Non perdete alcun dì vostra verdura: Di che gli armenti si fanno satolli, E talor la mia Ninfa si pastura De' capretti e del latte che ne nasce: Così del pianger mio ciascun si pasce.*

Volando un dì dentro al mio ardente petto
Ivi si accese, e mai più venne fore;
Sì ch'ormai viva ognun sicuro al tutto,
Chè Amor dentr'al mio cor giace distrutto.

Nel povero suo corpo è battaglia fra gli occhi e il cuore: il cuore manda su agli occhi le lagrime che l'affogano, gli occhi mandano giù al cuore la fiamma che l'arde, e così fra i contendenti il terzo non gode:

Credo avrà fine ormai la carne stanca:
Ch'ogni regno diviso in breve manca.

Abbiamo detto che lo Strambotto qualche volta madrigaleggia: odasi questo:

Gridan vostri occhi al mio cor: fora fora,
Chè le difese sue son corte corte:
Su su, a sacco a sacco, mora mora,
Arda arda al freddo freddo forte forte.
Io pian pian dico dico allora allora:
Vien vieni, accorri accorri, o morte morte.
Or grido grido alto alto, or muto muto:
Acqua acqua, al fuoco al fuoco, aiuto aiuto.

E' mi ricorda qui il madrigaletto di Mascarille, onde il Molière metteva in canzonella le *preziosità* del linguaggio e della poesia elegante del secol suo:

Oh! oh! je ne prenois pas garde.
Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde,
Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur:
Au voleur! au voleur! au voleur! au voleur![1]

Ci resta ancora a dire qualche parola, lasciando da parte le Egloghe, i Capitoli, le Epistole, le Disperate, di un altro genere che appartiene anch'esso alla poesia musicale e del bel mondo: e sono le Barzellette, simili alle Ballate e Frottole toscane. Ma quelle di Serafino non potrebbero reggere al paragone delle Ballatette di Franco o del Poliziano e neanche dell'Olimpo; nè egli ha nulla che rammenti neppure da lungi la cara vaghezza della *Brunettina* e delle *Montanine pastorelle*. Le Barzellette di Serafino contro una vecchia e contro una cortigiana di Roma detta la Pellegrina, muovono a stomaco; quando invece quella del Poliziano: *Una vecchia mi vagheggia*, benchè piena di laidi partico-

[1] *Les précieuses ridicules*, Sc. X.

lari, con quella sua vivacità fiorentina muove al riso. Pur tuttavia vi ha in queste canzonette dell'Aquilano una intonazione assai spesso ben trovata, e una malinconia sincera: come in quella che comincia:

> Poi che piacque alla mia sorte
> Ch'io t'avessi a dar martire,
> Se ti piace il mio morire
> Con mie man mi darò morte.

E divulgatissima fu l'altra che dice:

> Non mi negar, Signora,
> Di porgermi la man,
> Ch'io vo da te lontan:
> Non mi negar, Signora.
> Una pietosa vista
> Puo far che al duol resista
> Quest'alma afflitta e trista,
> E che per te non mora:
> Non mi negar, Signora....
> Ahi cruda dipartita
> Che a lagrimar m'invita!
> Sento mancar la vita,
> Sì gran dolor m'accora:
> Non mi negar, Signora.

Nè manca d'impeto e di passione l'altra, che ha per ritornello:

> Voglio prima aprirti il cuore,
> E da poi morrò contento.

VII.

Tutto il male di questo modo di comporre viene dall'aria viziata, in che vivevano i poeti: dalla volontà, anzi dall'obbligo che si erano addossati di vellicare gradevolmente colle armonie poetiche e musicali le orecchie delle dame e dei cavalieri di Corte. Perciò la forma da essi adoperata fu, come più straordinaria, l'improvviso; e il carattere della poesia, concettoso, stillato, raffinato. Aggiungevano novità e pregio la bella voce, l'atteggiamento ispirato e l'accompagnarsi sul liuto. Però tutti questi poeti cantano di falsetto, e la lor voce non è di petto, ma di testa: simili a quei poveri evirati musici, che furono delizia delle effemi-

nate Corti del secolo XVIII. Seguirono l'andazzo dei tempi e dei luoghi, scontando la gloria futura cogli applausi immediati; vollero, come dice Plinio, piuttosto gloria *lata quam magna*. Ingegno avevano, e avrebbero certo potuto far meglio; ma tutti furono vinti da quel desiderio del *gradire*, che già Dante rimproverava all'Urbiciani e alla poesia anteriore al *dolce stil nuovo*; tutti fecero offerta di sè a quella maladetta smania della popolarità, che ha traviato e travia e travierà, e in lettere e in politica, chiunque non abbia maggiore dell'ingegno l'animo.

Rifugiandosi nelle Corti, la poesia non poteva, del resto, a meno di mettersi su cotal falsa strada. Delle antiche Corti italiane noi abbiamo un concetto forse alquanto poetico, e certo lontano dal vero, tratti a formarcene l'immagine secondo il ritratto, in gran parte ideale, fornitoci dal libro del Castiglione. Ma, ad ogni modo, non tutte le Corti erano come l'Urbinate, nè tutti i principi rassomigliavano a Guidubaldo e ad Elisabetta ed Emilia. Le Corti erano ritrovo a gente di vario grado, di varia cultura e di moralità assai diversa. Capo di essa era il Principe, che, quando non era dei maggiori, e per ciò stesso intricato negli avvolgimenti della più perfida politica, era un condottiero, il quale vendeva il braccio ad un Signore più possente od anche a Repubbliche, ma non vendeva l'anima e la volontà, serbandosi di volgerle anche contro chi lo pagava. Intorno a lui si accoglievano bastardi fratelli e figliuoli bastardi; e spesso le favorite e le drude; e soldati di ventura, e buffoni e giocolieri, e con essi i veri *uomini di Corte:* poeti, artisti, musici, grammatici, eruditi. Migliori in genere che non i loro mariti appaiono in quella età le consorti dei Principi italiani: e di talune la storia ci ha tramandato il nome senza macchia; ma allato al fiore dei cavalieri poteva trovarsi, onorato dalla Corte, un bestial mercenario, un imbroglione politico, un sicario in gala. Il buono così era misto al reo, sebbene il bel costume désse alla Corte un solo e medesimo aspetto di cultura e di gentilezza; e la protezione, spontanea od ostentata, degli uomini così detti *virtuosi* e delle arti e delle scienze velasse l'origine quasi sempre violenta del principato, e gli atti quotidiani, subdoli e feroci, coi quali si esercitava. Fa ribrezzo il vedere Leonardo da Vinci alla

Corte di Milano e ai servigi del Valentino, e il mite Pontano ministro a Ferdinando il vecchio; e niuno che nelle lettere non disgiunga il bello dal vero, crederà che intendessero il valor morale delle lettere e della poesia uomini quali Lodovico il Moro e Cesare Borgia. Ad essi tuttavia non potrebbe negarsi una certa cultura dell'intelletto; e si resta sempre perplessi a giudicare se, attorniandosi di eletti ingegni, facessero capitale della riputazione che loro ne veniva, o se sentissero, se non la moralità, la nobiltà almeno degli studi.

Ma la vita cortigianesca aveva molto del falso, cominciando dai sospiri dei poeti verso le belle principesse; che se pure anche partivano dal cuore, dovevasi tener per fermo che null'altro fossero se non omaggio cavalleresco e poetica forma di devozione; e chi avesse trasmodato o dato sospetto di trasmodare, poteva aspettarsi, per lo meno, di essere, come il Tasso, racchiuso fra' pazzi. Per dar nel genio alla Signora, e forse da lei coadiuvati, inventavano i poeti e sopravvegliavano quelle feste, quegli spettacoli, onde ogni Corte intendeva a superare le altre: essi specialmente escogitavano con tutta serietà quei sollazzi, quei giuochi che interrompevano la monotonia delle Corti. Si formò per essi una giurisprudenza e casistica cortigiana, di cui erano materia la vita cavalleresca e l'amorosa. Sul principio del libro del Castiglione vediamo proporsi vari trattenimenti sotto forma di quesiti e dispute, che davan luogo a mostrare la sottigliezza dell'ingegno e la eloquenza del labbro. L'*Unico* Aretino propone si debba indovinare che cosa significhi la lettera *S*, che la duches a porta in fronte, e poichè nessuno ha l'ardire di provarcisi, improvvisa un sonetto, che però, dice il Castiglione, *si pensò pure che fosse pensato;* il Fregoso vorrebbe che ciascuno dicesse, avendo ad essere seco sdegnata la persona ch'egli ama, qual causa preferirebbe a tal sdegno; il Bembo, da chi vorrebbesi che nascesse la causa dello sdegno, se dall'amatore o dall'amata, e così via. Nel *Dialogo* dello stesso Bembo, ove si riferiscono le dispute della Corte di Caterina Cornaro in Asolo, non vi è minor vanità di argomenti, sebbene esposti in forma che ha dell'aristotelico insieme e del tomistico. Si disserta per sapere se Amore è davvero ignudo, fanciullo ed alato; perchè, essendo autore di mali, sia Dio; se il suo nome vien

proprio da *amaro*, come quello di giovane da *giovare*, e di donna da *danno:* si conclude che « gli amanti vivendo, per ciò che vivono, non possono vivere, e morendo per ciò che muoiono, non possono morire; » si dimostra che due cagioni di morte tengono in vita, perchè le lagrime allagherebbero il cuore, se il fuoco interno d'amore, rassodando ciò che il pianto stempera, non contrastasse all'opera delle lagrime.

Tutta la letteratura cortigiana del tempo ha questi raffinamenti, queste quintessenze, che si manipolavano negli eleganti convegni delle principesche dimore. Ora questi ragionamenti ed altri consimili, dei quali ognuno scorge la stretta affinità con la maniera dei nostri poeti, e sino l'identità di alcuni particolari concetti, erano, se vuolsi, indizio di gentilezza e di coltura, ingegnosi, acuti e anche onesti: specie se si pongano a confronto con *Ragionamenti* di altri luoghi e di altre persone, pe' quali Pietro Aretino infamò sè stesso ed il secolo. Ma ognun vede ancora quanto siano frivoli, quanto siano falsi, e come una poesia ed una letteratura che indi traessero il succo ed il sangue che le avvivi, potrebbero aver vaghezza esteriore, ma nessuna robusta e sana sostanza. Del resto presso ogni nazione, in ogni letteratura si trovano di questi ricorsi di mal gusto, o di soverchia raffinatezza. L'ebbe la letteratura greca cogli Alessandrini; l'ebbe la romana con Claudiano ed Ausonio; l'ebbero i Provenzali; l'Italia l'ebbe non soltanto nel seicento, ma anche dunque in quel secolo decimoquinto, che fu di sì squisita cultura, ma di vita per tanti aspetti, artificiosa. Cause generali produssero in diversi tempi e presso diversi popoli gli stessi effetti: *si riinventarono*, come dice il Sainte-Beuve,[1] gli stessi difetti. Allontanandosi dal vero, dal *santo vero*, la poesia sarà sempre un gradito delirio, un sollazzo passeggiero, un capriccio di moda, e null'altro.

E come capriccio di moda, il regno di quella forma poetica non fu lungo. Ben rammenta il Varchi coloro che « tengono più bello stile quello del Ceo e del Serafino, che quello del Petrarca o di Dante, » colla leggiadria e dottrina dei quali nulla han che fare « le composizioni dell'Unico Aretino, di M. Antonio Tebaldeo da Ferrara, e d'alcuni altri, le quali, se ben sono meno

---

[1] Articolo su Meleagro, in *Portraits contempor.*, V, 439.

ree e più comportevoli di quelle di Panfilo Sasso, del Notturno, dell'Altissimo e di molti altri, »[1] non pertanto caddero fra la universale riprovazione dei sapienti. Ai primordi del secolo decimosesto già la scuola novella era in decadenza; e come accennammo, il Tebaldeo stesso, cui la vita durò assai più che al suo maggior discepolo, potè co' propri occhi vedere il sorgere di un'altra forma, e sentire i plausi tributati a Pietro Bembo, che di quella fu principale autore, seguìto poi dal Casa, dal Caro, e da un nuvolo di poetesse. Il principio essenziale della riforma fu il ritorno al petrarchismo, che però non aveva mai avuto difetto di cultori durante tutto il secolo decimoquinto; nè la poesia toscana, sebbene si fosse maggiormente accostata al popolo, erasi molto dilungata dalle buone tradizioni antiche: anzi era generalmente rimasta immune dalla corruzione altrove invalsa. Ora, dopo tanto abuso d'immagini, di metafore, di antitesi, di ampolle, il fastidio che se ne aveva fece parer nuovo anche quello ch'era ben vecchio: la nudità o la veste rappezzata parve cara semplicità; l'andamento sciolto e sconnesso del verso fece gradita una forma, nella quale tanto curavasi la collocazione delle parole, la costruzione del periodo, il suono del verso; l'eleganza toscana dei vocaboli e delle frasi, sebbene ricopiata dall'esemplare, anzichè rampollante dalla mente e dal cuore del poeta, fece ben presto dimenticare quelle Rime, in che era una confusione di fogge e di uscite vernacole, e la lingua si accresceva soltanto di qualche duro latinismo. Lo Strambotto cedè il luogo al Sonetto: il Sonetto smussò quanto potè meglio le punte epigrammatiche; la Canzone ritornò alla grave e decorosa architettura petrarchesca; ogni forma dell'arte fu tenuta lontana dalle volgarità non solo, ma dal fare popolare e facile, ponendo per canone il Bembo, che non debba lo scrittore « al popolo accostarsi. » Così la poesia lirica delirante venne curata con una doccia fredda di petrarchismo. Ma, curata per tal modo da' suoi medici, non però riprese ella florida vita, e durò a languire per tutto il Cinquecento; e se a migliorarne le sorti fosse bastato il numero de' curanti, in niun secolo meglio avrebbe potuto risorgere. Tuttavia, di tale infiacchimento non tutta la colpa va

---

[1] *Ercolano*; Firenze, 1846; pag. 33, 38.

a coloro che porsero i rimedi, ma bensì a quelli che a tal misera condizione l'avevan recata; e in fin dei conti, e per l'opera data a ravviare la delirante poesia, e per aver promosso, egli veneziano, il primato filologico della Toscana, il Bembo è benemerito oltre ogni dire. Ma ogni eccesso nel mondo morale ne trae seco un altro: e le fiamme della Comune spiegano l'acqua miracolosa di Lourdes.

Nè migliori sorti arrisero dipoi alla Lirica; perchè, perdutasi la indipendenza e la libertà politica, dai padroni indigeni e stranieri le venne vietato il campo della vita pubblica, e dall'Inquisizione ristretto alla sola devozione, quello dell'affetto religioso: non altro rimanendole che il dir d'amore. E anche questo divenne esercizio d'ingegno, al quale senza scandalo potevano provarsi monsignori e abati: tanto tutti sapevano che la sostanza della poesia era falsa e finta; tanto era invalsa la dottrina che la poesia fosse arte d'imitazione, non dal vero, ma da un qualche modello celebrato: forma non del cuore, ma dell'intelletto: e che, lasciato da banda l'Alighieri, nel quale il Bembo aveva scorto *voci rozze e disonorate*, niuna salvezza vi fosse fuori del culto idolatra al Petrarca. Se non che, anche i dolciumi ingenerano sazietà, e dal Petrarchismo bembesco si passò al Marinismo; cioè a rinnovare le stranezze, delle quali due secoli innanzi si erano avuti quei saggi, onde abbiam cercato rinfrescar la memoria. E dipoi, per supremo rimedio, si ritornò ancora ad un Petrarchismo sempre più illanguidito e snervato colle arcadiche pastorellerie. Per tal modo fu sempre un'alternativa di stimolanti e di deprimenti, finchè la vera Lirica, la Lirica che vesse il vero colle forme del bello, risorse fra noi col maschio canto di Giuseppe Parini.

ALESSANDRO D'ANCONA, *Studi sulla Letterat. Ital. de' primi secoli*; Ancona, Morelli, 1884; pag. 151-61, 174-76, 181, 183-200, 202-05, 207-13, 230-37.

I Manoscritti di Leonardo da Vinci.

È veramente strana la sorte toccata agli scritti di Leonardo! Essi sono pervenuti fino a noi quasi per miracolo! Trasmessi per testamento, insieme co' suoi disegni e strumenti d'arte, a Francesco Melzi, uno de' suoi più cari discepoli,[1] furono dagli eredi di costui così negletti, che poco mancò non fossero del tutto dimenticati in qualche ripostiglio della lor villa di Vaprio. Un altro grave pericolo corsero quando un precettore addetto a questa famiglia patrizia di Milano, certo don Lelio Gavardi, profittando della ignoranza dei suoi padroni, ne trafugò ben tredici volumi e li portò in Toscana per farne mercato. Ma il Granduca Ferdinando dei Medici, al quale li offrì, morì prima che il negozio fosse concluso (1587), e chi sa che sorte avrebbero avuta, se un onesto e dotto sacerdote, don Gioan Ambrogio Mazzenta, barnabita, avendo conosciuto a Pisa il Gavardi e appreso in che modo fosse venuto in possesso dei manoscritti di Leonardo, non fosse riuscito a scuotere la sua coscienza. Senonchè l'erede di Francesco Melzi, al quale il Mazzenta s'incaricò di restituirli, non trovò altro mezzo di mostrargli la sua gratitudine che pregandolo di ritenerseli. Troppi altri diceva averne nelle sue case.[2] Ne diventò poi grande estimatore e li rivolle quando lo scultore aretino Pompeo Leoni gli *fece promessa di alti uffici e magistrature*, se glieli cedesse per darli al Re di Spagna.[3]

---

[1] Quello stesso che raccolse l'ultimo respiro del Vinci a Cloux presso Amboise.

[2] " Si maravigliò egli ch'io avessi preso questo fastidio, e mi fece dono de' libri, dicendomi d'haver molt'altri disegni del medesimo Auttore, già molt'anni nelle case di Villa sotto de' tetti negletti. Restorno perciò li detti libri nelle mie mani e puoi de' miei fratelli, quali facendone troppo pomposa mostra, e ridicendo a chi li vedevano il modo e la facilità dell'acquisto, molti andorno dal medesimo dottor Melzi, e ne buscorno disegni, modelli, plastice, anatomie, con altre pretiose reliquie del Studio di Leonardo. „ Così il Mazzenta nelle *Memorie intorno a Leonardo da Vinci e suoi manoscritti*, pubblicate e illustrate da Gilberto Govi nel *Buonarroti* del 1873-74. [Queste memorie sono state ripubblicate dal prof. Uzielli — nelle sue *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, serie seconda, Roma, 1884 — col titolo preciso: *Alcune memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri.*]

[3] Si crede generalmente che dal Leoni sia stata messa insieme la grande raccolta di manoscritti e disegni vinciani che compone il *Codice Atlantico.*

Taccio gli altri particolari di questa storia che si posson leggere nel sunto della relativa memoria del Mazzenta pubblicato dal Manzi (*Trattato della Pittura*, in nota pag. 9) o nella memoria stessa riprodotta integralmente ed illustrata dal prof. Govi (V. *Il Buonarroti*, 1873). Con questo documento si seguono le tracce di buona parte dei manoscritti di Leonardo fino verso la metà del secolo decimosettimo, se ne vedono ceduti dai Mazzenta a Pompeo Leoni passare a' suoi eredi; uno donato al cardinale Federico Borromeo entrava nella Biblioteca Ambrosiana di Milano; altri acquistati dalla famiglia Arconati accrebbero, dopo un certo tempo, le ricchezze di questa libreria, o regalati al Duca di Savoia preser posto nella sua. Molti furono venduti e portati all'estero, ma non ostante questa dispersione, quelli che si conservavano nell'Ambrosiana verso la fine del secolo scorso, formavano ancora una raccolta delle più considerevoli: poichè vi erano i dodici fascicoli che in seguito alla conquista della Lombardia passarono nel 1796 alla libreria dell'Istituto di Francia insieme col *Codice Atlantico*, il solo che ci fu restituito ma che almeno vale per molti! [1] Così potesse dirsi che consci del nostro dovere verso la memoria del grand'uomo, solleciti degli alti interessi dell'arte e della scienza, che si collegano colla pubblicazione dei manoscritti vinciani, non ci siamo lasciati prevenire dai forestieri, nel dare alla luce la parte che ci fu lasciata! Non dimentico il *Saggio* che Milano pubblicava, sono circa dieci anni; ottimo cominciamento, che avrebbe dovuto eccitare privati e governo ad accogliere progetti di edizione più volte proposti e sempre abbandonati per ragioni economiche!

Chi è stato a Milano e visitando l'Ambrosiana non si è fatto mostrare il gigantesco volume chiamato *Atlantico?* Tutto ciò che abbracciano gli immensi studi di Leonardo, dice giustamente il Clément, vi si trova rappresentato. [2] Basterebbero i trecento disegni che con-

---

[1] Per la storia dei manoscritti vinciani, dalla metà del secolo XVII sino ai nostri giorni, veggansi le seguenti pubblicazioni: *Scritti letterari di Leonardo da Vinci, cavati dagli autografi e pubblicati* da I. P. RICHTER, *in due parti*; Londra, Sampson Low, 1883. — *Les manuscrits de Léonard de Vinci, le manuscrit A de la Bibliothèque de l'Institut, publié en fac-simile, avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique par* CHARLES RAVAISSON MOLLIEN; Paris, A. Quantin, MDCCCLXXXI. [Nel 1884, pubblicò anche i Mss. *C* e *D*.] — GUSTAVO UZIELLI, *Ricerche* cit.

[2] Vedi il giornale i *Débats* del 22 febbraio 1881.

tiene, di cui quaranta almeno di primo ordine, per farne il soggetto di una pubblicazione del più grande interesse. Anche senza competenza speciale, un'occhiata a questa e ad altre raccolte di scritti e disegni leonardeschi, produce un'impressione profonda! Ad ogni pagina che volgi, ti si affaccia qualche prova di una mente enciclopedica, e assisti, con sentimento di stupore e quasi di sgomento, alla manifestazione di una fantasia creatrice e di un intelletto novatore che profonde, quasi per giuoco, dimostrazioni di geometria e meccanica, teoremi di astronomia e di fisica, soluzioni di problemi idraulici e geologici, descrizioni anatomiche notizie geografiche, abbozzi di racconti, favole, romanzi' moralità, precetti pittorici, pensieri e schizzi relativi' a' lavori intrapresi, invenzioni industriali, studi sulle proporzioni dell'uomo e del cavallo, disegni e piante di edifizi, tavole geografiche, un alfabeto illustrato, forme angeliche, caricature e mostri! Talvolta in una medesima pagina, o a poca distanza da una pagina a un'altra, ti avverrà di vedere accanto a una figura d'uomo o d'animale il disegno di una macchina da guerra, un apparecchio per discendere nel letto dei fiumi; qui un'invenzione per camminare sull'acqua, là un ordigno per applicare all'uomo le ali e imitare il volo degli uccelli: macchinismi per trasportare edifizi, conche e chiuse per rendere i canali navigabili, sistemi di puleggie, leve per alzare e tirar pesi, macchine per gittar sassi, formar ponti, purgar fiumi, perfino telai da far nastri e congegni da torcer fili![1]

Questo tesoro di scienza, di arte, di letteratura e d'industria rimase occulto quasi tutto durante la vita di Leonardo; perchè, se vivente egli fu circondato da fama grandissima, lo fu principalmente come pittore, ed è molto probabile che delle sue meditazioni scientifiche non esponesse ai discepoli e frequentatori del suo studio o accademia, se non quella parte che più direttamente si riferiva all'insegnamento dell'arte. Se avesse fatto di più, chi lo avrebbe inteso? Chi avrebbe capito l'importanza delle sue osservazioni e delle sue scoperte nella fisica generale, in astronomia, in bo-

---

[1] Chi non ha veduto il *Codice Atlantico* od altri codici di Leonardo, può conoscere comodamente questa immensa varietà di studi, osservando la collezione di disegni che Carlo Giuseppe Gerli, milanese, pubblicò nel 1784 e il Vallardi riprodusse con un ragionamento dell'Amoretti e illustrazioni.

tanica, in idraulica, in geologia, in meccanica e geometria, quando appena oggi con l'aiuto di molti specialisti, possiamo comprendere fino a qual punto egli precorse in tutte queste discipline al sapere dei secoli che son succeduti al suo, quando a uno storico così dotto come il Vasari, i suoi studi scientifici sembrarono un torto fatto all'arte e da mettersi fra i ghiribizzi? Anche lo stato in cui lasciò le sue carte, la difficoltà di leggerne la scrittura che va da dritta a sinistra,[1] quella non minore di ordinarle e sopratutto l'incuria degli eredi di Francesco Melzi e la dispersione che ne provenne, furono causa che fino alla fine del secolo scorso, della scienza di Leonardo si avessero poco più che indizi vaghi e fuggevoli.

Soltanto allora una memoria del dotto italiano Venturi *(Essai sur les travaux physico-mathématiques de Léonard de Vinci)*, compilata dietro uno studio dei manoscritti trasportati da Milano a Parigi, cominciò a rivelare al mondo la grandezza del suo genio nelle scienze matematiche e fisiche. Una raccolta dei suoi scritti sul *Moto e misura delle acque*, che risale alla metà del secolo decimosettimo[2] e fu pubblicata dal Cardinali a Bologna in una collezione di opuscoli idraulici del 1826, apprese ai cultori di questo ramo dello scibile quanto egli si fosse addentrato nei princìpi e nelle applicazioni di una scienza della quale si riteneva fon-

[1] Leonardo fu egli veramente mancino, cioè predisposto naturalmente a servirsi della sinistra e poco abile a scrivere e lavorare con la destra? L'affermazione del Pacioli, suo amico e convittore in Milano dal 1496 al 1499, è esplicita. Egli dichiara che era mancino, e non solo scriveva, ma anche disegnava con la sinistra. Ad alcuni questa dichiarazione non pare sufficiente a provare che egli non si servisse ugualmente bene dell'una e dell'altra mano; e per vero, considerando con che fermezza e precisione sono scritti da lui i nomi che servono a designare le numerosissime località indicate nelle belle e minute carte geografiche comprese dal Richter nel secondo volume della sua pubblicazione, si può propendere a credere che il Vinci fosse ambidestro. Nel medesimo volume trovo perfino una nota, senza importanza speciale, scritta da lui al modo ordinario, quando era in Francia. Vero però che sono assai poche le cose scritte così. Qualche intelligente d'arte è andato fino a pretendere di poter dire quali parti de' disegni del Vinci furon fatte con la sinistra e quali con la destra. Si è pur ripetuto che egli si avvezzò a scrivere all'orientale, per nascondere le scoperte affidate alle sue note, e il supposto conserva, a mio avviso, molta verosimiglianza.

[2] Questa' raccolta formante un trattato d'idraulica è dovuta al padre Luigi Maria Arconati, Domenicano, maestro di sacra teologia; la copia della Biblioteca Barberini porta la data del 1643. (Vedi le *Osservazioni* del Govi *alle Memorie del Mazzenta*, nel *Buonarroti*).

datore il Castelli. Anzi, al dire del Libri non contradetto dal Lombardini,[1] il Vinci non solo lo prevenne, ma ne seppe su certi punti più di lui, quantunque non vada accolta l'esagerazione di quegli scrittori che gli attribuiscono l'invenzione delle *conche* per rendere i canali navigabili, mentre erano in attività nel ducato di Milano prima che Leonardo nascesse.[2]

A questa pubblicazione tennero dietro a non piccoli intervalli le informazioni e gli estratti del Libri nella sua Storia delle Matematiche in Italia e finalmente gli studi del Govi e gli squarci dei manoscritti vinciani da lui stampati nel *Saggio* più volte citato.[3]

Le dottrine estetiche di Leonardo furono assai meglio e più presto conosciute, ed è naturale. I suoi discepoli ne avevano ascoltato la esposizione dal suo labbro, e trasmesso l'amore e la tradizione ai loro propri allievi. Le opere stesse del maestro e le loro ne attestavano il valore e invogliavano a conoscerle, tanto più che pel soggetto appartenevano alla comune intelligenza assai più che le osservazioni di Leonardo sulle leggi della gravità e dell'attrito, sullo sviluppo delle forze e le regole del moto e cento altre materie di Fisica e di Matematica; oltre di che il Pacioli, il Cellini e il Lomazzo ed altri scrittori di cose d'arte, avevano parlato ne' loro libri in termini magnifici delle idee estetiche e dei precetti pittorici dell'autore del Cenacolo. Tuttavia la prima edizione del *Trattato della Pittura* apparve appena nel 1651 in Parigi, cioè circa centotrentadue anni dopo la morte di Leonardo, per opera di Raffaele Trichet Dufresne e di Cassiano Dal Pozzo, celebre linceo, che ne procurò una copia tratta o da un manoscritto originale da lui posseduto o da un'altra antica copia esistente in Roma. Nè fa meraviglia se in Francia e non in Italia avvenisse la prima pubblicazione. Leonardo aveva in quella terminato i suoi giorni, e il suo nome, celebrato in tutta Europa, era colà e rimase l'oggetto speciale di un entusiasmo quasi nazionale; e inoltre mentre la Francia raccoglieva pochi anni prima col trattato di Westfalia

---

[1] *Dell'origine e del progresso della scienza idraulica*, ecc ; Milano, 1872.
[2] Vedi il Govi nelle cit. *Osservazioni*.
[3] Il Govi ha mostrato in una comunicazione all'Accademia delle Scienze di Parigi che nelle carte di Leonardo si trova il concetto e il disegno di un propulsore ad elica.

i frutti della politica di Richelieu e di Mazzarino, e nell'ordine letterario artistico e filosofico iniziavano o proseguivano la loro carriera gli uomini insigni che formano la gloria principale del tempo di Luigi XIV, l'Italia scordava le feconde iniziative dei due secoli antecedenti e risentiva gli effetti della decadenza.

Dal 1651 in poi le edizioni del *Trattato della Pittura* si moltiplicarono, e se ne ebbero circa ventidue in sei diverse lingue.[1] Ma è sicuro che di queste nessuna fu eseguita sul manoscritto originale. La stessa edizione del Manzi, la più esatta e completa di tutte fino a quella del Ludwig, fu tolta da una copia che risale probabilmente al XVI secolo, ma che pure è sempre una copia.

Se il lettore s'interessa a queste informazioni sopra un tanto monumento letterario dell'arte moderna, occorre che egli sappia che cosa s'intende per *Trattato della Pittura* di Leonardo. Trascritto e stampato sotto vari titoli esso non è altro che una raccolta di note e squarci di libri la maggior parte incompiuti, di pensieri e frammenti che l'autore aveva certamente l'intenzione di ordinare e svolgere in modo definitivo come parti di un tutto, ma che non riuscì mai a condurre a termine. Nè questo difetto distingue solo gli scritti artistici del Vinci, ma tutti in generale i suoi lavori letterari, e deriva probabilmente dalle qualità più straordinarie del suo ingegno; poichè nell'arte stessa della pittura, che fu la sua occupazione prediletta, imprese assai più opere che non ne finì, sia pel bisogno di una perfezione quasi incompatibile colle condizioni materiali dell'esecuzione, sia perchè la sua mente speculativa, tratta da uno in altro problema, non sapeva resistere al bisogno di tener dietro alle verità nuove che in ogni occasione intuiva, e che congiunte dall'ordine universale delle idee la sbalestravano, per così dire, nell'infinito.

Il così detto *Trattato della Pittura* è dunque una raccolta di scritti relativi alle belle arti ed essenzialmente a quella del pittore, e le differenze considerevoli che esistono fra le edizioni di Parigi e di Roma e quella che oggi possiam chiamare di Londra ed è com-

---

[1] Vedi il Richter, Prefazione all'opera in due volumi sopra notata.

presa nel primo dei due volumi del Richter, provengono dai raccoglitori e ordinatori dei manoscritti vinciani, i quali le hanno con più o meno buon successo condotte sulle indicazioni fornite da Leonardo stesso o sul nesso che hanno creduto ravvisare negli scritti suoi. Nè queste differenze sono soltanto di ordine, ma anche di contenuto. Una di qualche rilievo, per esempio, consiste nella estensione assai maggiore che hanno le considerazioni generali di estetica nella edizione del Manzi in confronto dello spazio che occupano nei volumi del Richter, divario dovuto senza dubbio alla perdita di molte carte vinciane o alla inutilità degli sforzi tentati finora per ritrovarle; poichè molti passi che sono in quella edizione e non si trovano in quella del Richter, sono, per noi almeno, indubbiamente dello stile di Leonardo, e ci offrono così la prova intrinseca della loro autenticità, senza che ci sia d'altra parte qualche grave ragione per rifiutarle.

Vedremo fra poco quali sono le importanti aggiunte che le ricerche del Richter hanno procurate alla nostra cognizione del sapere artistico di Leonardo.

Diciamo intanto quello che è stato fatto per mettere in luce i suoi manoscritti.

Il cómpito era molteplice e difficile. Si trattava prima di tutto di ritrovarli, di leggerli e ordinarli; e finalmente di adottare un buon metodo di pubblicazione. Pensi il lettore che oltre il *Codice Atlantico* e quello di casa Trivulzio che sono a Milano, oltre i dodici volumi già menzionati della Biblioteca dell'Istituto di Francia, vi sono codici vinciani al British Museum, al South Kensington Museum di Londra, a Windsor nella libreria della regina, a Sussex presso lord Ashburnham, a Norfolk, a Oxford, senza contare le collezioni minori, e i frammenti di Torino, di Venezia, di Modena, di Firenze e del conte Manzoni.[1] Sono, ci apprende il Richter, cinquemila pagine o fogli e foglietti, divisi in cinquantacinque manoscritti, la cui distribu-

[1] Il codice del conte Manzoni versa *sul volo degli uccelli*. Nella libreria del Re a Torino vi sono disegni e qualche pagina o nota; così all'Accademia di Venezia, all'Archivio palatino di Modena e agli Uffizi di Firenze. Invece le collezioni di trattati e note del *British* e del *Kensington Museum* non comprendono meno di 569 pagine, e le varie raccolte di Windsor sommano a circa 400 carte. Il *Codice Atlantico* di Milano ha 1600 foglietti, distribuiti sopra 393 carte. (Veggasi il quadro dei manoscritti del Vinci nel primo volume del Richter, e le cit. *Ricerche* dell' Uzielli.)

zione non ha spesso altra ragione d'essere all'infuori della fantasia del collettore. Il Richter gli ha studiati tutti, ne ha trascritto di propria mano e pubblicato la copiosa raccolta che forma il contenuto dei due grandi volumi da noi annunziati, e dove son riprodotte le illustrazioni di tavole, schizzi e disegni che Leonardo stesso vi aggiunse, o che, ricavate da altri suoi lavori, si riferiscono alle materie trattate in quelle pagine immortali. Si può immaginare facilmente la fatica durata dall'egregio editore, pensando alla mole di tanti materiali, alla mancanza di distribuzione confessata dallo stesso Leonardo, alla difficoltà di interpetrare una scrittura che oltre al seguire l'ordine inverso dell'ordinario, difetta di ortografia, o se così si vuole, ne applica una tutta sua, ora unendo le parole che noi stacchiamo, ora dividendo quelle che uniamo, senza contare il miscuglio non infrequente di dialetto lombardo col toscano e la lingua comune.

Questi ed altri ostacoli non hanno arrestato il paziente e solerte tedesco, il quale, aiutato nella revisione delle stampe da quell'erudito conoscitore della storia dell'arte che è il senatore Giovanni Morelli, ha potuto compiere questo arduo lavoro in guisa da riuscire generalmente a una trascrizione e interpetrazione soddisfacente. Poichè il sistema da lui seguìto nella pubblicazione dei mille e cinquecento sessantasei paragrafi o squarci da lui stampati è il seguente. Riproducendo il testo egli ha sostituito l'interpetrazione alla trascrizione letterale solo allorchè il senso diveniva inintelligibile, e ha ripetuto in calce tutte le parole interpetrate colla propria ortografia di Leonardo. In questo modo l'edizione diventa poco meno che diplomatica. Lettere e indici posti alla sinistra di ogni paragrafo numerato servono a riferirlo al manoscritto originale e alla carta in cui si trova o comincia, oltrechè nello stesso margine è indicato il soggetto trattato. Un quadro lucidissimo posto in principio del primo volume contiene una classificazione di tutti i manoscritti per ordine cronologico con le rispettive segnature, descrizioni, collocazioni, numero di carte, misure e date. Introduzioni, chiave delle abbreviature di Leonardo, storia documentata e descrizione dettagliata dei manoscritti (in appendice al secondo volume), commentario illustrativo perpetuo al testo, l'editore non ha omesso

nulla di tutto ciò che può rendere il lavoro, quale egli l'ha concepito e fatto, degno dello scopo a cui lo ha diretto, che è di far conoscere le opere letterarie e scientifiche del Vinci, all'infuori di quelle che trattano di Fisica e di Matematica, facilitarne la intelligenza e metterne in luce la importanza e la connessione. Al che non giovan certo poco le prefazioni erudite e descrittive premesse a ciascuna delle ventidue sezioni fra le quali è ripartito tutto il testo.

Ma che cosa contiene finalmente, chiederà il lettore, questa pubblicazione, quali sono le materie trattate in queste ventidue sezioni di scritti vinciani; fino a che punto si accrescono per esse le nostre informazioni sulla vita, le opere, il sapere e l'arte di quel sommo? Se il lettore ha seguito attentamente quel poco che ne abbiam detto, avrà già inteso che i pregi principali dei due volumi del Richter sono: prima di tutto di essere condotti accuratamente sugli originali e non sopra antiche copie come le due edizioni summenzionate del *Trattato della Pittura* (di Parigi e di Roma) e quella del libro sul *Moto e misura delle acque*, e in secondo luogo di offrirci una vasta raccolta di scritti inediti leonardeschi, importante non solo per la quantità delle pagine, ma per la novità e qualità dei soggetti. Difatti oltrechè nel primo volume, che si può riguardare come una nuova edizione e sistemazione del così detto *Trattato della Pittura*, sono interi capitoli che non figurano in quella del Manzi già tanto più completa di quella del Dufresne, il secondo volume del Richter è, si può dire, tutta una rivelazione. Esso contiene note preziose sulla scultura e segnatamente sulla fusione delle statue in bronzo; importanti dottrine d'architettura e specie una teoria dell'arco. L'anatomia umana e comparata, la zoologia, la fisiologia, l'astronomia, la geografia fisica, la geologia vi figurano largamente; note topografiche sull'Italia e la Francia ed altre contrade dell'occidente, studi di navigazione e di scienza militare vi sono compresi; vi troviamo osservazioni sulla vita e le abitudini degli animali, massime e riflessioni morali, scritti umoristici, favole, racconti romanzeschi, ricordi personali, lettere e note di ogni specie.

Non meno importante della pubblicazione di tutti questi scritti è quella delle cinquantaquattro tavole che gli accompagnano e che l'editore ha tratte dai

relativi codici e collezioni. Citiamo come le più notevoli per numero e compitezza quelle che risguardano le proporzioni della figura umana, l'anatomia, i moti ed atteggiamenti dell'uomo e del cavallo, gli studi pel Cenacolo tratti dalla libreria di Windsor e dall'Accademia di Venezia, gli schizzi spettanti al cartone della battaglia d'Anghiari tolti dal Museo di Buda-Pest, da Venezia, da Windsor.

Limitiamoci a questi cenni sul lavoro compiuto dal Richter, quantunque chi si contenterà pure di scorrerlo debba trovarli insufficienti. E nondimeno dobbiamo aggiungere ch'esso non ci fa ancora conoscere il Vinci sotto tutti i suoi aspetti. Esso ci presenta il naturalista, l'astronomo, il geografo, l'architetto, l'artista, lo scrittore; ma il fisico, il geometra, il meccanico, l'idraulico, rimangono esclusi; il ritratto non è finito, e resta ancora un cómpito magnifico per colui che, ripigliando l'opera iniziata dal Venturi, dal Libri e dal Govi, vorrà rappresentarci il quadro completo delle cognizioni o scoperte di Leonardo in queste scienze. E noi esprimiamo il voto che siffatta lacuna sia presto colmata.

Intanto queste riflessioni ci rammentano una questione sollevata a proposito della pubblicazione degli scritti di cui ci occupiamo. Gli uni hanno sostenuto che vista la difficoltà di leggerli e di interpetrarne i pensieri, attinenti a tante diverse sfere di sapere, nonchè l'inconveniente di separarli dai disegni e segni di ogni maniera che li accompagnano, occorre pubblicarli colla fototipia in guisa da mettere sotto gli occhi dello studioso il *facsimile* di ogni foglio.

In questo modo si eviterebbe il pericolo delle interpetrazioni personali, e le opere del Vinci sarebbero moltiplicate senza possibile alterazione. Il signor Ravaisson si è proposto appunto di seguire questo sistema. I fogli del volume *A* dell'Istituto di Francia, che ha riprodotti in *fac-simile*, ci tengono perfettamente luogo dell'originale e possono essere studiati come se il manoscritto stésse davanti a noi, a tal segno che l'interpetrazione e la traduzione che egli vi ha aggiunte possono confrontarsi immediatamente col testo genuino. Non si poteva procedere con più lealtà e rispetto pel Vinci. La critica ne ha profittato largamente rilevando nella trascrizione fatta dall'autore qualche non lieve

differenza da quella operata dalla luce. Nè si può negare che l'applicazione di questo sistema a tutti i manoscritti del Vinci sarebbe desiderabile e avrebbe anche il vantaggio d'una grande speditezza; ma la necessità di aggiungere all'effetto della luce l'opera della mano e della mente del trascrittore per renderli accessibili a un buon numero di lettori, la scema d'assai. Checchè ne sia, si potrà sempre dire in difesa di questo sistema che esso è il meno soggetto a critica, perchè lascia le carte e collezioni vinciane nello stato in cui si trovano, le rende accessibili a tutti e non pregiudica alcuna questione di interpetrazione e di ordinamento. Anche il signor Richter ha avuto ricorso alla fotografia in certi casi eccezionali, ma il più delle volte si è contentato della stampa, e infine egli non ci ha dato nessuna delle collezioni esistenti nel suo stato genuino, ma una raccolta tratta da tutte le librerie che le contengono e sistemata da lui stesso. Ciò sia detto non per fine di censura, ma soltanto per determinare il carattere rispettivo delle due pubblicazioni.

Luigi Ferri, *Leonardo da Vinci secondo nuovi documenti (Nuova Antologia,* 15 Ottobre 1883); pag. 593-607.

Il Machiavelli.

Il Machiavelli è assai strettamente legato ai suoi tempi. Il concetto che di lui ci formiamo, risulta perciò, in parte non piccola, dal concetto che ci formiamo del secolo in cui egli visse. Nacque in un tempo nel quale la corruzione politica era generale in tutta Europa, ma in Italia più che altrove, perchè maggiore era in essa il numero di coloro che pigliavano parte alla vita pubblica. Questa corruzione faceva quindi più largamente sentire fra noi la sua malefica influenza in tutta la società. La nostra cultura rendeva anche meno scusabili i vizi, le colpe d'una politica, che non era più dominata dalle passioni istintive e cieche del Medio Evo, ma era conseguenza di calcolo e di astuzia raffinata, crudele e senza scrupoli. Fra noi le istituzioni del Medio Evo andavano tutte a rapida rovina, la-

sciando ogni individuo della civile comunanza come abbandonato a sè stesso. In Francia, in Inghilterra, nella Spagna il feudalismo formava ancora la base su cui s'innalzava il potere sovrano delle grandi monarchie, che avevano più ferme tradizioni, e dovevano seguire una politica, che, se non era meno corrotta nei mezzi, doveva però essere più nazionale ne' suoi fini. Ma la corruzione italiana apparisce ai posteri maggiore assai che non era, perchè principalmente diffusa nelle classi superiori della società, fra gli uomini politici e i letterati, dei quali quasi esclusivamente si occupano gli storici. Nelle classi inferiori la virtù e la morale avevano ancora assai più profonde radici. Questo apparisce chiaro dalla letteratura popolare, dalle corrispondenze familiari, dalla vita di un gran numero di oscuri personaggi. In molte parti d'Italia il popolo era assai più culto e gentile che di là dalle Alpi, e minore il numero dei delitti. Del politico italiano assai si diffidava e tutti stavano in guardia contro di lui; ma non troviamo che si diffidasse dei nostri mercanti o banchieri, e molti volevano avere medici, segretari, educatori italiani nelle loro famiglie.

A questa divergenza morale fra due parti della nostra società, s'aggiungeva nelle classi superiori una contraddizione nel concetto stesso della vita. La morale cristiana dominava nelle private relazioni, o almeno era in esse da tutti riconosciuta indiscutibile; ma era poi abbandonata nella vita pubblica, nella quale non pareva che potesse avere alcun valore pratico. La buona fede, la lealtà, la bontà cristiana avrebbero menato a certa rovina il principe, il governo che avessero voluto prenderle davvero a regola di condotta negli affari politici. Lo Stato sarebbe divenuto sicura preda del nemico; sarebbe forse caduto nell'anarchia. La contraddizione era visibile a tutti; ma nessuno osava cercare le cagioni di essa, o pensare a distruggerla. La coscienza si sentiva come dolorosamente divisa e lacerata, perchè tirata in due opposte direzioni. In fondo all'una c'era il Paradiso, in fondo all'altra c'era l'Inferno. E si concludeva che qualche volta bisognava pure decidersi ad « amare più la patria che l'anima. »

Un tale stato di cose aveva le sue gravi conseguenze nella vita e nella letteratura. Lo scetticismo invase gli animi; s'indebolì il sentimento religioso; si cercò

di esaminare il mondo e la realtà quali erano, senza occuparsi d'altro. Crebbe a dismisura l'ammirazione per gli antichi, i quali riconducevano appunto alla realtà, alla natura, e non solo riconoscevano le necessità della politica, ma ponevano in cielo coloro che ad esse obbedivano, per la salvezza e la prosperità della patria. La letteratura si dette anch'essa allo studio della natura, della forma, della bellezza sensibile, e cercò di essere pagana in una società cristiana. Se non che le antiche forme vennero lentamente ravvivate da uno spirito nuovo, e ne nacque quell'arte del Rinascimento che è una creazione tutta italiana, quasi una prima conciliazione del Cristianesimo col Paganesimo, dello spirito colla natura, del cielo colla terra. Nella pratica della vita non si riusciva però così facilmente a trovare una simile conciliazione. Una parte non piccola della letteratura stessa, la novella e la commedia soprattutto, rendono immagine di questo disordine interiore in cui la mente degl'Italiani si travagliava. Lo spirito nazionale lottava duramente in mezzo ad una trasformazione politica, sociale ed intellettuale. Cercava la base d'una morale naturale e razionale che, rispettando le storiche necessità della vita, non si trovasse in contraddizione con la morale rivelata; voleva la indipendenza della ragione e della coscienza, senza distruggere la santità della fede. E mentre che l'Italia si dibatteva in questa lotta, quando già per virtù sua propria una nuova luce cominciava a sorgere sull'orizzonte, l'Europa le piombò addosso e la soffocò, accusandola poi di aver lasciato compiere ad altri l'opera sua.

Senza aver ricevuto una grande cultura, il Machiavelli imparò subito ad ammirare sopra ogni cosa l'antichità pagana, massime i Romani. Colla loro storia e colla loro letteratura si formò il suo spirito. La natura lo aveva dotato d'una straordinaria chiarezza ed acutezza di mente; d'un gusto squisito per la eleganza della forma; d'una fantasia vivacissima, che, senza farlo poeta, pure lo dominava di continuo; d'uno spirito mordace e satirico, che vedeva il lato comico delle vicende umane, ed aggiungeva nuova forza all'atticismo pungente de' suoi sarcasmi, i quali gli procuravano nemici e detrattori. La sua indole era buona, e di lui non si può citare una sola azione che sia malva-

gia. I suoi costumi erano liberi, ma non quanto apparirebbe dal troppo libero linguaggio che, secondo l'uso dei tempi, egli adoperava nelle sue lettere e nelle sue commedie. Alla moglie, ai figli restò sempre affezionato in tutta la vita, fino alla morte. Il Machiavelli però viveva nella sua mente; lì era la fonte vera della sua grandezza. Fra le sue doti intellettuali quella che sopra ogni altra predominava, e nella quale di gran lunga superava tutti i contemporanei, era una singolare facoltà di ritrovare le vere cagioni dei fatti storici e sociali. Egli non era un paziente indagatore dei minuti particolari, nè aveva un genio speculativo che si fermasse mai a considerazioni metafisiche, astratte, sulla natura dell'uomo. Ma nessuno poteva al pari di lui ricercare, scoprire le origini e le conseguenze d'una rivoluzione politica o d'una trasformazione sociale; nessuno al pari di lui vedeva le qualità che determinano la natura d'un popolo o d'uno Stato; nessuno poteva come lui esporre quale, in una data società, era il carattere, non tanto di questo o di quel sovrano in particolare, quanto del sovrano, del capitano, dell'aristocrazia, del popolo in generale. In ciò si manifestava tutta la straordinaria originalità della sua intelligenza.

E questa sua qualità predominante lo spingeva, con desiderio irresistibile, a vivere in mezzo agli affari. Tra di essi egli non poteva fare grande fortuna, perchè, sebbene v'avesse molta attitudine, pure non possedeva in grado eccezionale quello spirito pratico che consiste nel conoscere subito il carattere degli uomini, e trovar come per istinto il modo di condurli e dominarli. In ciò egli era anzi superato da molti de' suoi contemporanei, massime dal Guicciardini. Pure il Machiavelli trovava negli affari largo campo alle sue osservazioni, all'attività febbrile della sua mente, e però li cercava con passione. Entrato nella cancelleria della Repubblica esso non fu, in sul principio, altro che un segretario eccellente. Ma la cura assidua che pose negi doveri del suo ufficio, la sua tendenza a meditare e proporre sempre nuovi disegni, gli fecero guadagnare la fiducia del Soderini, che lo adoperò subito in affari di maggior momento.

Il fatto che decise per sempre l'indirizzo della sua mente negli studi futuri, che gli aprì la via già dalla natura a lui predestinata, ed incomincio la sua vera

educazione politica, fu la legazione presso il Valentino. Egli vide allora che un avventuriere di pessimo carattere, capace d'ogni più malvagia azione, poteva avere grandi qualità come uomo di Stato e come soldato. Percorrendo una via sanguinosa di tradimenti, il Duca riuscì in fatti ad estirpare i più tristi tiranni di Romagna, e vi fondò un governo che ricondusse l'ordine, la quiete, una pronta amministrazione della giustizia in mezzo a quelle fiere popolazioni, che si sentirono sollevate, incominciarono a prosperare, e si affezionarono vivamente al nuovo signore. Se egli fosse stato più buono o men tristo, se avesse esitato, la sua pietà, pensò il Machiavelli, sarebbe stata crudele. L'immagine del Valentino apparve dinanzi ai suoi occhi come la vivente personificazione del contrasto morale che travagliava il secolo, e cominciò a spiegargli l'enimma. Esso vide chiaro che la politica ha vie, mezzi suoi propri, che non sono quelli della bontà privata; che questa bontà può anzi qualche volta fermare a mezzo l'uomo di Stato, farlo esitare, senza riuscire ad essere nè buono nè tristo, il che è quello che più di tutto manda a rovina i governi. Non bisogna esitare, egli disse, ma entrare audacemente nelle vie che la natura delle cose dimostra necessarie. Esse saranno sempre scusate, quando il fine sarà conseguito. E il fine deve essere la salvezza dello Stato. Colui che vi riesce, se anche è un uomo malvagio, sarà certo come tale biasimato, ma meriterà pure, come principe, gloria immortale. Se invece egli manda in rovina lo Stato o per ambizione privata, o per bontà che lo faccia esitare, sarà, come principe scellerato o inetto, condannato all'infamia, quantunque possa come privato cittadino meritar somma lode. Tale è il vero significato della massima del Machiavelli: il fine giustifica i mezzi.

Queste idee non lo abbandonarono mai più in tutta la vita, e furono la base su cui incominciò a costruire le sue dottrine politiche. Ma tornato a Firenze, gli affari incalzanti non gli lasciarono tempo a meditare o a scrivere. Le legazioni presso il re di Francia e presso l'imperatore gli dettero occasione ad esaminare l'ordinamento generale della Francia e della Germania, che egli ritrasse mirabilmente. Allora imparò a conoscere anche gl'immensi vantaggi che venivano alla forza nazionale, al benessere universale dalla forma-

zione di un grande Stato. Ed oltre a ciò l'esame che potè fare degli ordinamenti militari nei vari paesi, massime nella Svizzera e nella Germania; l'esperienza della guerra di Pisa, e l'esempio storico di Grecia e di Roma gl'insegnarono a deplorare i soldati mercenari, gli eserciti di ventura, e fecero sorgere innanzi alla sua mente l'ideale d'un popolo armato e libero. Di qui ebbe origine il concetto della sua Ordinanza, intorno alla quale fece tanti studi, e spese invano tante cure. Tutte queste idee che s'andavano via via formando nella sua mente, vi restavano però sempre come frammenti staccati; non si potevano certo coordinare in un sistema, quando egli era costretto a girar di continuo pel territorio della repubblica o fuori, a scrivere molte lettere per affari, che spesso erano di assai piccola importanza. Si provò a comporre alcuni versi, ad abbozzare qualche commedia; ma erano lavori che restavano sempre interrotti, e servivano solo a distrarlo per qualche breve momento. Le sue osservazioni tuttavia continuavano e si aumentavano sempre, massime quando la repubblica si trovò in momenti difficili, tra pericoli che d'ora in ora ne minacciavano l'esistenza. Egli la servì fino all'ultimo con fedeltà e disinteresse grandissimi, e fece di tutto per impedirne la caduta, che fu però inevitabile. Dopo quattordici anni d'indefesso lavoro, dopo aver compiuto molte legazioni, dopo aver maneggiato grandi somme di danaro per l'ordinamento delle milizie e le spese della guerra, si trovò finalmente povero come prima.

La caduta della repubblica fu pel Machiavelli una sventura, perchè lo privò d'ogni ufficio, lo cacciò dagli affari, lo ricondusse alle più gravi strettezze economiche; ma fu anche una fortuna, perchè lo costrinse a meditare, a scrivere, e lo rese immortale. Se egli fosse rimasto sempre nella cancelleria, noi non avremmo da lui avuto altro che le legazioni. Tornato invece alla vita privata, le sue idee cominciarono a raccogliersi, ad ordinarsi; il suo orizzonte s'allargò. I Medici, potentissimi a Roma ed a Firenze, rendevano impossibile sperare allora il risorgimento del governo popolare, ed egli si rivolse perciò a meditare la costituzione di un forte Stato italiano. Così immaginò il suo sistema politico, il quale ha un doppio carattere. Da un lato è una nuova scienza dello Stato, da un altro questa

scienza è da lui continuamente applicata all'Italia del suo tempo, cercando i modi pratici per ordinarla in nazione, ricondurla a vera grandezza. Questo duplice concetto venne esposto nel *Principe*, nei *Discorsi*, nell'*Arte della Guerra*, e si trova più o meno accennato in tutte quante le opere del Machiavelli. Duplice è anche la base del suo sistema, perchè esso si fonda sulla esperienza e sulla storia, la seconda venendo quasi sempre a riconfermare le conclusioni della prima. Nelle *Storie* noi troviamo il Machiavelli animato dallo stesso spirito repubblicano, da cui lo abbiam visto dominato in mezzo agli affari, fino alla morte. In esse a lui parve vedere i grandi avvenimenti prodotti sempre dalla volontà, dall'audacia intelligente di qualche grande uomo, e si convinse che la rovina d'Italia era stata conseguenza delle sue divisioni, e delle invasioni straniere, cagionate principalmente dall'ambizione dei papi. La patria italiana, egli concluse, non sarà mai felice e grande, se non sarà prima unita, e ciò può esser solo l'opera di un principe riformatore. Questo principe gli riappariva sempre sotto le forme del Valentino, come una volontà forte e intelligente, che ordina e disordina, fa e disfà i popoli a suo arbitrio. È quasi una forza della natura, che perde il suo carattere personale, il suo valore individuale e morale; si confonde con l'opera propria, dalla quale e dal fine che con essa consegue deve essere giudicata. Solo ad una volontà direttrice ed unica è dato fondare, ordinare lo Stato. Il popolo può conservarlo, svolgerlo, farlo prosperare, non mai iniziarlo.

Così fu concepito e scritto il *Principe*. Esso ci presenta la costituzione, l'ordinamento dello Stato per opera di un uomo che lo personifica, ma in cui la coscienza individuale, privata, è come scomparsa. Il principe deve rimuovere ogni ostacolo al compimento della sua grande impresa, senza essere mai fermato da scrupoli. Questa è la via per cui s'andò formando nella mente del Machiavelli il concetto della unità organica dello Stato, ed è la via stessa per cui lo Stato moderno s'andò poi formando nella realtà della storia. Ciò dimostra il grande valore del suo concetto, e spiega il fascino singolare che questo ebbe sulle menti dei pensatori e dei politici non ostante le critiche e le calunnie. Il metodo scientifico dell'opera condusse l'autore ad

esaminare con la medesima impassibilità il principe buono ed il principe scellerato, dando all'uno ed all'altro consigli, per farli arrivare al loro intento. Questi consigli sono cavati da uno studio profondo di ciò che nella storia antica e nella moderna è di fatto avvenuto, senza mai fermarsi a considerazioni morali. Il *caso di coscienza* che a noi si presenta inevitabile, sembra non presentarsi mai al Machiavelli, che esamina solo come si arriva al potere, come si va formando lo Stato. Egli non domanda mai a sè stesso, se la troppa immoralità dei mezzi adoperati possa, anche ottenendo momentaneamente il desiderato fine, distruggere le basi stesse della società, ed a lungo andare rendere impossibile ogni buono e forte governo. Non esamina se, come c'è una moralità privata, ci sia anche una moralità sociale e politica, che imponga alcuni limiti inviolabili; dia una norma alla condotta dell'uomo di Stato, diversa secondo i tempi e le condizioni sociali, ma pure regolata anch'essa da princìpi sacrosanti. Questo è il lato debole, fallace della sua dottrina; quello che ci allontana da lui, ci fa orrore, e che è stata la sorgente continua delle accuse e delle calunnie. Ma quando egli ha compiuto la sua analisi, la sua crudele vivisezione, e conchiude, allora chiari appariscono finalmente il lato pratico e lo scopo vero della sua opera. Si tratta di costituire l'unità della patria italiana e liberarla dallo straniero. Un tal fine era certo santissimo; ma egli vedeva pure che nelle condizioni in cui l'Italia e l'Europa si trovavano, non era possibile conseguirlo, senza ricorrere ai mezzi immorali de' quali allora la politica si valeva. Incalzato da siffatto pensiero, dominato dal suo soggetto, il Machiavelli non si fermò a distinguere lo scopo scientifico, generale e permanente del libro, dallo scopo pratico e dai mezzi transitori, che potevano parere o anche essere in quel momento necessari a conseguirlo. Bisogna, egli concludeva, osare, e dinanzi alla grandezza, alla santità del fine, non lasciarsi vincere da scrupoli. Solo costituendo una nazione unita, forte, indipendente, si potrà in Italia avere libertà, virtù, moralità vera. Una tale impresa spetta al principe riformatore, i mezzi sono quelli che la storia e l'esperienza suggeriscono, impongono. Il popolo deve poi compierla e consolidarla colla libertà, colle armi nazionali, con la virtù pubblica e privata.

Questo secondo pensiero è l'argomento proprio dei *Discorsi*. Essi incominciano col concetto stesso del *Principe:* uno solo deve essere il fondatore dello Stato, e andare inesorabile al suo fine. Si fermano però a dimostrare come il popolo debba poi impadronirsi del governo, renderlo prospero e forte, reggerlo con ordini liberi e con virtù. Inesauribile è in quest'opera la ricchezza delle osservazioni giuste, profonde e pratiche, con le quali è iniziata una nuova scienza dello Stato. Noi diremo però solo che in tutte le letterature dei secoli XV e XVI non si trovano pagine che, anche da lontano, si possano paragonare a quelle in cui i *Discorsi* esaltano l'amore di libertà, la devozione alla patria, il sacrifizio di ogni interesse privato al pubblico bene. Qui e nella esortazione del *Principe,* il patriottismo del Machiavelli si manifesta con un entusiasmo, con una eloquenza che arrivano al sublime. Il suo carattere s'innalza allora dinanzi a noi, e la sua figura assume eroiche proporzioni, specialmente se ci ricordiamo, che questo patriottismo non solo ispirò la sua mente, ma guidò la condotta della sua vita fino alla morte.

Il popolo per essere libero deve anche essere forte, e questo conduce il Machiavelli a scrivere l'*Arte della Guerra*. Da essa vediamo che nella guerra di Pisa, in tutti i suoi viaggi, egli aveva lungamente meditato come erano ordinati gli eserciti stranieri, a solo fine d'indagare il modo in cui si potevano far risorgere le armi italiane, ed era giunto a conclusioni originali davvero. Questi studi, che lo condussero al concetto della sua Ordinanza del popolo armato, gli fecero anche riconoscere e dichiarare altamente, che la forza vera degli eserciti e delle nazioni è la virtù. Senza di essa, egli concludeva, un popolo non sarà mai forte, nè libero; non farà mai nulla di grande. L'educare gl'Italiani alle armi, ad esser pronti sempre a dare la vita e tutto alla patria sarà quindi il solo vero principio del loro risorgimento. E dove mai, noi possiamo anche qui ripetere, si trovano pagine che esaltino la virtù col calore, con la profonda convinzione che scaturisce così generosa, così nobile, così eloquente dall'*Arte della Guerra?* E neppure queste son parole solamente. I migliori anni del Machiavelli, tutta la sua forza e la sua costante, irrefrenabile attività, furono rivolti a

porre in atto le idee esposte in questa sua opera. Quando noi lo vediamo predicare la necessità di armare il popolo, di educarlo a morire per la patria, e con indomita costanza riuscire a convincere di ciò il Soderini e la repubblica di Firenze, noi dobbiamo certo ammirarlo. Ma egli non si ferma a ciò. Noi lo vediamo, nella sventura e sotto le persecuzioni dei Medici, ricominciare da capo la stessa propaganda fra i giovani degli Orti Oricellari. Più tardi ancora, dimentico di sè, de' suoi privati interessi, dell'età avanzata, della mal ferma salute, cerca persuadere perfino Clemente VII, e, offrendosi pronto ad iniziare egli stesso l'opera generosa in quei giorni funesti, in cui gli eserciti di Carlo V si avanzavano a danno dell'Italia, finisce coll'infondere una momentanea scintilla di entusiasmo anche nell'animo incerto di quel papa. Allora è forza riconoscere, che c'è nel Machiavelli una grande, una eroica passione che lo redime, lo rialza, lo pone al di sopra di tutti i suoi contemporanei: un amore vero, ardente, irresistibile della libertà, della patria e anche della virtù. La fronte di colui che, con tanta ostinazione, ci fu descritto come la personificazione del male, delle tenebre morali, si circonda a un tratto d'una luce divina che illumina il secolo.

Tale è il processo che seguì la mente del Machiavelli nelle varie sue opere. Separandole, non si vede la loro unità, si smarrisce il loro scopo, e si dà luogo alle più strane interpetrazioni e calunnie. Riunendole, non solo se ne comprende il valore, ma si vede quale fu la via che il pensiero nazionale, che era allora il pensiero del secolo, individuatosi nel gran Fiorentino, tenne per uscire dalle contraddizioni in cui si trovava. L'Italia era divenuta incapace d'una riforma religiosa come quella che seguì in Germania. Invece di slanciarsi verso Dio, come le aveva predicato il Savonarola; invece di cercar forza in un nuovo concetto della fede, essa mirò a ricostituire l'idea dello Stato e della patria. Nel sacrifizio di tutti al bene universale vide la sola via alla sua politica e morale redenzione. L'unità della patria risorta avrebbe reso inevitabile la ricostituzione della morale, riaccesa la fede nella virtù pubblica e privata, fatto trovar modo di santificare lo scopo della vita. Questa idea, vagamente e debolmente sentita da molti, fu il pensiero dominatore del Machia-

velli, l'idolo a cui sacrificò la sua intera esistenza. Egli morì dinanzi allo spettacolo dell'Italia che andava in rovina. Il suo grande pensiero rimase allora un sogno, ed egli fu perciò l'uomo meno compreso e più calunniato che la storia conosca. Oggi che l'Italia ha incominciato a redimersi politicamente, che la patria si è costituita secondo la profezia del Machiavelli, è venuto il momento in cui gli sarà finalmente resa giustizia.

Pasquale Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi;* Firenze, Success. Le Monnier, 1877-82; vol. III, pag. 370-82 (Conclusione).

La Prosa del Machiavelli e le Note ai nostri Classici.

Del Machiavelli io credo che si deva dire come qualcheduno ha detto di Dante: se uno sente di preferire la prosa di altri nostri antichi scrittori a quella del Machiavelli, ha un criterio certo per giudicare sè medesimo un uomo mediocre, di gusto non sano, e d'animo piccino. Di fatti, per parlare solo del Machiavelli, chi di quei nostri scrittori congiunge, come lui, con tanta varietà di cose tanta schiettezza e sicurezza d'espressione? Chi sprezza, quanto lui, gli ornamenti posticci e ridondanti? Chi, afferrato il suo soggetto, lo segue o lo penetra con maggior certezza ed acume? Chi si diparte meno dall'uso e sente meno di lui il bisogno di sforzare la frase e snaturarla per darle vigore?

Se ci volessero prove per dimostrare che queste lodi al Machiavelli spettano, s'avrebbe la migliore in questo: il Machiavelli, in generale, a' nostri letterati non piace. Sono andati pescando lo scrittore modello di qua e di là; l'hanno trovato in un monaco semplice del Trecento, in un abate frondoso del Cinquecento, in un frate fraseggiatore del Secento; ma il Machiavelli, se l'hanno pur nominato, al più nel branco cogli altri. Il Giordani lo nomina molto di rado; e i capelli non gli si rizzano in capo per maraviglia mista ad orrore se non per il Bartoli. Oh! e perchè? Il perchè è in questo giudizio del Salviati, il quale, con quel suo stile ch'è la stessa persona del tedio, dice: « Quasi senza risa non si possono udir coloro, i quali lo stile e la favella di chi

spezialmente scrisse le nostre storie e gli ammaestramenti dell'arte di guerreggiare, con la favella e lo stile di quest'opera [del *Decamerone*] recar sogliono in paragone; conciossiacosachè il Boccaccio sia tutto candidezza, tutto fiore, tutto dolcezza, tutto osservanza, tutto orrevolezza, tutto splendore; e nello storico non abbia pur vestigio di alcuna di queste cose, come colui che, oltre che nacque in mal secolo, rivolse tutto il suo studio ad altre virtù: ciò furono la chiarezza, l'efficacia e la brevità; nelle quali riuscì singolare e ammirabile, in tanto che nella prima a Cesare, e nell'ultime a Tacito si può paragonare. Nel rimanente egli scrisse del tutto, senza punto sforzarsi, nella favella che correva nel tempo suo; nè volle prendersi alcuna cura di scelta di parole, che all'una delle tre cose che egli aveva per oggetto non gli spianasse principalmente la via. » Il Salviati, a farlo apposta, non poteva riunire meglio in un solo periodo tutti gli errori di criterio che corrompono la critica e l'arte della prosa in Italia. Appunto, questo stravolgimento nella stima dello scrittore, per il quale par da preferire quello che è da posporre, e principale l'accessorio, predomina nelle menti. Le qualità primarie sono: la *candidezza*, qualità di valore incerto quando è distinta dalla chiarezza efficace; la *dolcezza*, qualità secondaria; l'*osservanza* e l'*orrevolezza*, che non si sa cosa siano; lo *splendore*, qualità secondaria anch'essa: ecco ciò che si deve cercare ed applaudire; invece la *chiarezza*, l'*efficacia*, la *brevità* sono virtù da poco, e che non mettono chi le consegue, nel grado di chi consegue le prime. Il buono scrittore è *candido, dolce, osservante, orrevole, splendido;* il mediocre si contenta d'esser *chiaro, efficace, breve.* E come s'ottengono queste qualità? Non col pensare e col sentire fortemente, ma collo *studiare* ad esse. E a che si riesce acquistandole? A poter essere paragonato vanamente e per aria a due autori latini: a Cesare per la chiarezza, e a Tacito per la efficacia e brevità; quasi che Cesare non fosse anche efficace e breve, e Tacito anche chiaro; o che la chiarezza sia il carattere dello stile di Cesare e la brevità di quello di Tacito, e non dovessero la chiarezza e la brevità essere qualità d'ogni buono scrittore. Questa stortura ed abitudine di giudizi dura fino a' giorni nostri.

Ma torniamo al Machiavelli. Egli è uno scrittore

di stile naturale, e che con Tacito non ha che fare nè poco nè molto. Non cerca di disossare il suo concetto, di scoprirne le giunture e di segnare sole queste; si lascia andare e disegna tutto il contorno. Ma non è però giunto alla perfezione di questo stile; e dove per poca diligenza, dove per seguire la falsa teorica del suo secolo, è cascato in parecchi difetti, i quali, perchè in lui sono in discordanza col resto, e si trovano combattuti e talora sopraffatti da un buon naturale, diventano causa di questo strano effetto, che nel Machiavelli riesca d'una difficoltà grande il poter trovare una pagina, della quale si deva dire che possa star tutta, e sia da ammirare da un capo all'altro.

Proviamo. Sceglierò l'ultima pagina del libro del *Principe*, ch'è la sua migliore, e certo una delle più belle pagine scritte in italiano.

Ora, comincia con un periodo confuso, che mostra nell'autore un'analisi non sufficiente, ed una disposizione punto chiara delle parti del suo concetto. Eccolo:

« Considerato, adunque, tutte le cose di sopra discorse, e pensando meco medesimo se al presente in Italia correvano tempi da onorare un principe nuovo, e se ci era materia che déssi occasione a uno prudente e virtuoso a introdurvi nuova forma, che facesse onore a lui, e bene alla università degli uomini *di quella;* mi pare concorrino tante cose in beneficio d'un Principe nuovo, che non so qual mai tempo fussi più atto a *questo.* »

Qui *di quella* è troppo discosto da *Italia;* e *questo* si riferisce a troppe cose, tra le quali la mente del lettore non trova immediatamente la propria e sola che l'autore vuol dire. Ci è troppa complicazione nella prima parte del periodo; troppo poca nella seconda; poi parecchie frasi disadatte e lunghe: *far onore, università degli uomini;* una ripetizione parziale: *tempi da onorare; forma che facesse onore;* un accozzo disadatto: *occasione a uno a introdurre una forma;* punto vigore e rapidità nel tutto.

Ora, guarda il secondo periodo; è maraviglioso:

« E se, come io dissi, era necessario, volendo vedere la virtù di Moisè, che il popolo d'Israel fusse schiavo in Egitto; ed a conoscere la grandezza e l'animo di Ciro, che i Persi fussero oppressi da' Medi; e ad illustrare la eccellenza di Teseo, che gli Ateniesi fussero

dispersi: così al presente, volendo conoscere la virtù d'uno spirito italiano, era necessario che l'Italia si conducesse ne' termini presenti, e che la fusse più schiava che gli Ebrei, più serva che i Persi, più dispersa che gli Ateniesi; senza capo, senz'ordine, battuta, spogliata, lacera, corsa; ed avesse sopportato d'ogni sorta rovine. »

Della prima parte del terzo periodo, s'ha a dire tutto il male del primo, e della seconda tutto il bene del secondo. Però ci si mostra un altro difetto, e sono i latinismi troppo rozzi e greggi. Ce n'è due a poca distanza: *spiraculo*, che non si può indovinare se stia in senso di *spiraglio* o d'*ispirazione divina*, e *direpzione*. Ma dopo due brevi e bellissimi periodetti scappa fuori il seguente bruttissimo:

« Nè si vede al presente che ella possa sperare, altra che la illustre Casa vostra potersi fare capo di questa redenzione, sendo questa dalla sua virtù e fortuna tanto suta esaltata, e da Dio e dalla Chiesa, della quale tiene ora il principato, favorita. »

Qui il *sendo* dà lentezza, il *questa* ambiguità, e le inversioni dell'*esaltata* e del *favorita*, sforzo e peso a tutto il periodo, e non ne aiutano, ch'è peggio, l'armonia. Di fatto, uno de' caratteri del Machiavelli è che le inversioni, delle quali se è più schivo che gli altri, non è però, specialmente nelle storie, esente del tutto, non le sa fare. Mi ricordo d'aver letto nelle sue *Istorie* parecchi periodi di fila che finiscono nella maniera la più dabbene del mondo, con un verbo sdrucciolo in fondo. Se nel *Principe* e nei *Discorsi* ci casca più di rado, gli è per via d'una falsa analogia del latino; giacchè anche gli scrittori latini invertivano più nel racconto storico. Che questa osservazione prevalesse sulle menti nel Cinquecento e le dirigesse nell'uso maggiore o minore delle inversioni, lo mostra il Caro meglio di ogni altro. È, dopo il Machiavelli, il nostro scrittore di maggior naturalezza; ed ha in una sfera inferiore maggior chiarezza, uguaglianza e limpidezza di lui. Cansa le inversioni, anzi le biasima; e pure nel *Sogno di Ser Pedocco*, appena passa dal discorrere al raccontare e al descrivere, gli pare di non poter cogliere lo stile descrittivo senza tramutare di posto i verbi. Così, dopo una serie di periodi snelli, vivaci e veri, vi vedete sbucare un periodo di questa forma:

« E come gli altri commiato avuto avessero, il resto della schiera, e spezialmente alcune donne e certi valletti che lor ministri mi parevano, meco si rimasero, e per ischerzo più tosto che maraviglia, a ruzzare e a far de' visacci intorno il castello si misero. »

D'inversioni simili, fatte per fare, senza ragione e senza neppure artificio ingegnoso, il Machiavelli, nelle storie, ne ha parecchie.

E qui vorrei già far mostra di credere che queste censure particolari ti paressero bastanti; e continuare a rompicollo sommandole in un giudizio generale. Ma ti posso ancora citare del Machiavelli il più bel periodo, per verità e larghezza di concetto e schiettezza e forza d'espressione, che si sia scritto nel Cinquecento o poi; seguìto da uno de' suoi più brutti e languidi: e il contrasto m'invita a spendere poche altre parole. Guarda:

« Nè posso esprimere con quale amore ei fussi ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne; con qual sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime! Quali porte se gli serrerebbono? quali popoli gli negherebbono la obbedienza? quale invidia se gli opporrebbe? quale Italiano gli negherebbe l'ossequio? A ognuno puzza questo barbaro dominio. » Si può dir meglio? Ma poi:

« Pigli, adunque, la illustre Casa vostra questo assunto con quello animo e con quelle speranze che si pigliano l'imprese giuste, acciocchè sotto la sua insegna e questa patria ne sia nobilitata e sotto i suoi auspìci si verifichi quel detto del Petrarca:

« Virtù contra furore, ecc. »

Nell'ultimo inciso il Machiavelli ha voluto dare la forma d'antitesi a de' concetti che non la comportavano; e perciò il periodo n'è riuscito lento e confuso. Il primo *e* è fuori di posto: giacchè gli è *sotto la sua insegna*, e non quello che segue, che sarebbe opposto a *sotto i suoi auspìci*. Aggiungi che *sotto l'insegna* e *sotto gli auspìci*, dicono su per giù la stessa cosa, e però l'una o l'altra delle due frasi ridonda. Forse, gli bisognava adottare la forma d'*asindeto:* cioè fare che i due suoi incisi si seguissero e s'incalzassero senza legamento di sorta; giacchè i due suoi concetti sono paralleli.

Nel qual caso, però, a lasciarli come stanno sarebbero disposti male; di fatto, il secondo che dovrebbe rinvigorire il primo, fa l'effetto contrario. Perchè il verificarsi d'un detto del Petrarca è un caso di nessun rilievo in paragone del nobilitarsi della patria; di maniera che il lettore trova meno dove aspettava più. Così il Machiavelli sbaglia, non di rado, ogni volta che vuole arrivare a certi effetti d'un'arte più riflessa; tanto è discosto da potere o da volere esser Tacito!

Ora poi, ti paia o non ti paia, concludo. Il Machiavelli, che è il più perfetto di quei nostri prosatori, non ha un concetto pieno nè sicuro dell'arte; e la sua forma, riguardata come composizione, come stile o come lingua, è difettosa il più delle volte, se non che non è difettosa per proposito o per iscarsezza di mente e di riflessione, come in parecchi de'suoi contemporanei; ma a volte per un criterio falso dell'arte, che prevalendo a'suoi tempi, gli fa perdere la sua propria naturalezza; a volte per poca arte; a volte per una complicazione soverchia del pensiero che gli avviluppa il periodo; a volte per una deficienza effettiva e apparente della lingua; a volte per una violenza che fa lui alla lingua. Ahimè: sento come questo giudizio parrà strano ed ardito! Ma chi mi libera dal voler dire il vero, e dall'essere così fastidioso lettore come sono?

Pure, cosa vuoi? comincio ad aver tanta paura de' miei avversari, che torno da capo agli esempi; e rompo tutto il bell'ordine di questa mia lettera, per procurare di convincerli ch'io non parlo a caso.

Guarda dunque: ecco degli esempi di tutti que'difetti ch'io appongo al Machiavelli, scelti tutti, fuori del primo, in una sola pagina.

Del periodo che segue, la prima parte è guasta dall'artificio; nella seconda l'espressione, per poca arte, è lenta e stràscica.

« Non si maravigli alcuno se nel parlare che io farò de'principati al tutto nuovi e di Principe e di Stato, io addurrò grandissimi esempi: perchè, camminando gli uomini quasi sempre per le vie battute da altri, e procedendo nelle azioni loro con le imitazioni, nè si potendo *le vie d'altri al tutto tenere, nè alla virtù di quelli che tu imiti aggiugnere;* debbe un uomo prudente entrare sempre per vie battute da uo-

mini grandi, e quelli che sono stati eccellentissimi imitare, acciocchè, se la sua virtù non *v'arriva*, almeno *ne renda qualche odore;* e far come gli *arcieri prudenti, a' quali parendo il luogo ove disegnano ferire troppo lontano, e conoscendo fino a quanto arriva la virtù del loro arco, pongono la mira assai più alto che il luogo destinato, non per aggiugnere con la loro forza o freccia a tanta altezza, ma per potere con l'aiuto di sì alta mira pervenire al disegno loro.* » Questo paragone, trovato bene, è disteso con una infelicità affatto sconosciuta a' classici.

Eccoti poi un periodo avviluppato dalla soverchia complicazione degli accessori. Comincia con una bella libertà di sintassi, di cui, come di parecchie altre, abbiamo perso l'uso; ma diventa per via un ruffello.

« I Viniziani, se si considera i progressi loro, si vedrà quelli sicuramente e gloriosamente avere operato mentre che fecion guerra i loro propri; che fu avanti che si volgessino con l'imprese in terra, dove con li gentiluomini e con la plebe armata operarono virtuosamente: ma come cominciarono a combattere in terra, lasciarono questa virtù e seguitarono i costumi d'Italia. » Non vi ha punta efficacia, nè vivezza di stile: e tutte le idee ci sono appena segnate; ma, quello che più m'importa, il *dove,* secondo si ricava dall'ultime parole, non si riferisce all'*in terra*, che precede, come parrebbe naturale dal suo posto e dal suo significato, ma all'*aver fatta guerra i loro propri;* di maniera che la punteggiatura si potrebbe migliorare, chiudendo tra due linee l'inciso: *che fu.... in terra;* ma non migliorerebbe per questo il periodo. Questo esempio è tratto dal cap. XII del *Principe;* e ti so dire che non ho dovuto durare molta fatica o diligenza a cercarlo.

Osserva ora come sforza la lingua:

« E tutte queste cose erano permesse ne' loro ordini militari, e trovate da loro per fuggire, come è detto, e la fatica e i pericoli: tanto che essi hanno condotta Italia schiava e vituperata. »

Non dubito che a qualcuno parrà bellissima quella locuzione *condurre uno buono o cattivo;* e non trovi da osservare altro, se non che *condurre* in italiano deve, perchè così è piaciuto al Machiavelli, valere anche *ridurre;* e che se questo scambio manca nel vocabolario, bisogna gridare contro gli Accademici, ed

esortarli molto pateticamente ad aggiungerlo a' tanti altri. Ma io sono d'un contrario parere: io credo che la locuzione del Machiavelli sia brutta, e da lasciarsi a lui; anzi dubito perfino che egli l'abbia scritta di proposito, e mi figuro, che non gli sia uscito dalla penna *condurre*, se non perchè non gli è occorsa, scrivendo, quella parola propria, che egli e ogni altro avrebbe detto parlando; ovvero perchè gli è balenato davanti al pensiero qualche frase, di senso affine ma di giro diverso, in cui c'entri *condurre*.

Infine, gridi pure chi gli piace, avrei molte altre osservazioni da fare; ma tu devi avere un gusto molto strano, se quelle che ho fatto fin qui non t'hanno già ristucco; ed io i gusti strani non li soglio soddisfare. Questi difetti del Machiavelli producono l'effetto solito: una stanchezza in chi legge. Di maniera che è letto poco; e il Pascal, scrittore perfetto, d'una lingua scelta e sicura, d'uno stile reciso e distinto, forte nel pensare, non ridondante nè vago nell'esprimersi, mente non maggiore del Machiavelli, ma scrittor più compiuto, è, non solo in Francia, ma persino in Italia, letto più e con più piacere del Machiavelli.

C'è egli un modo per aumentare in Italia i lettori del Machiavelli? Parecchi crederanno che non metta conto di cercarlo; e vorrebbero piuttosto trovare un modo che non fosse letto punto. Quest'ultimo desiderio è nutrito da persone di diverso genere; però, coloro ne' quali è generato da paure o da scrupoli, secondo me, sbagliano: giacchè la più parte de' precetti e dell'osservazioni politiche di quell'autore non sono eseguibili, nè trovano riscontro ne' tempi nostri; e il vedere com'egli ebbe occasione di dare i primi e di far le seconde, senza accorgersi del male che proponeva e che vedeva, ci attesta di quanto sia aumentata la moralità civile della società, e ci aiuta a benedire un miglioramento così salutare, a meditarne le ragioni e ad accrescerne gli effetti e il valore. La freddezza e la calma del Fiorentino è appunto la miglior cautela de' lettori: tanto erano corrotti i suoi tempi, ch'egli trattava que' cadaveri che gli s'ammassavano intorno imputriditi, ne faceva le sezioni, ne ricercava le viscere, senza sentirne il puzzo. Egli diceva: così si fa per riuscire; e la società che lo circondava, non gli dette mai occasione di dover domandare a sè medesimo, se

così si dovesse fare. Ora il criterio morale prevale, se non del tutto nel fare, almeno nel giudizio dei fatti: ed è già molto. L'abitudine di usarlo nell'apprezzare uomini e avvenimenti produce già e produrrà molto più e sempre più una migliore osservanza di esso nella condotta così delle persone come degli stati. E che appunto quella che dico sia la cagione della impudenza inconsapevole del Machiavelli, è attestato dall'essere essa comune a molti scrittori dei suoi tempi. E anche un secolo dopo, un uomo buono, un cardinale, un principe, uno scrittore, che compose a difesa della Chiesa una storia del Concilio di Trento, sentiva così poco la delicatezza del suo soggetto e degli interessi che difendeva, da ammettere, da asserire in suo nome proprio, con una semplicità preziosa ed una schiettezza innocentissima, parecchie massime del tenore di quelle del Segretario Fiorentino, mostrando non solo di tenerle buone lui, ma che si dovesse stimare giusta e savia la politica che le aveva seguite!

Ma, *paulo minora canamus.* Ammesso dunque che si deva voler aumentare il numero de' lettori del Machiavelli e degli altri nostri classici, io credo che il miglior modo sia surrogare un'interiezione a un'altra nella prefazione e nelle note colle quali si sogliono accompagnare. Invece dell'*oh! oh! oh!* servirsi dell'*ah! ah! ah!* Voglio dire, che invece di ammirar sempre e molto, bisogna non solo ammirare a volte e poco, ma censurare spesso e con forza. Quando il lettore insieme con quella stanchezza che prova nel leggerli, impara anche le ragioni di dove gli deriva, quella stanchezza stessa gli diventa un diletto; come se in una società v'imbattete in un seccatore, la sua seccaggine vi può diventare uno spasso se un altro vi dice: Bada; costui secca per questo e per questo.

Oh! tu vuoi che noi facciamo i pedanti addosso ai nostri classici? No davvero. Se di tutti questi difetti mi saprete scoprire le cagioni storiche e filosofiche e filologiche, non sarete punto pedanti; sarete d'un criterio delicato, e ne darete l'abitudine agli altri. In tutto, c'è il modo di discorrerne con pedanteria e senza. A me pare che ora la critica de' nostri classici sia pedantissima, quantunque molto ammirativa, e poco distinta: a me pare che pedanteria, e della più magra, sia questa infilzata di aggettivi: *splendido, candido,*

chiaro, breve, lungo, ecc., co' quali ci par di dare un giudizio ed un concetto de' nostri autori. Quando l'osservazione è minuta e non perde ne' particolari il sentimento degli universali, anzi fa in quelli con un tatto squisito ed una vista acuta la riprova di questi, non solo nella dottrina generica dell'arte, ma anche nelle ragioni e nelle dottrine passeggiere de' vari tempi, a me pare che la riesca tutt'altro che pedantesca. La pedanteria in genere deriva dal voler trovare un disimpegno, e dall'accettare perciò qualche massimuccia, tenerla come in mano una sferza, e servirsene ad ogni proposito, spropositando, per conseguenza, sempre. Di questi disimpegni io son nimicissimo, e perciò della pedanteria: ora a quella critica, ch'io propongo, chi crede che la sia facile ci si provi.

Noi non abbiamo un solo de' nostri classici commentato, censurato, giudicato in questa maniera; perciò, come a parer mio son tutti imperfetti di stile, noi non ne abbiamo un solo da poter mettere nelle mani a' giovani per servir loro di guida sicura. Le note delle quali parecchie edizioni, anche modernissime, sono fornite, riguardano solo la lingua, e sono, come dovrò dire, a parer mio, sbagliatissime; e tali che bisogna pregare chi voglia imparare qualcosa, che non le legga. Se n'ha a fare, e di tutt'altra natura: un editore intelligente e aiutato a dovere, avrebbe una nuova via e punto esplorata da battere.

Ma se son così imperfetti, perchè vuoi che si leggano i classici italiani? Oh bella, perchè sono i nostri, e perchè i loro difetti insegnano quanto i loro pregi, sotto tutti i rispetti.

Ruggero Bonghi, *Lettere Critiche;* 4ª ediz.; Napoli, D. Morano, 1884; pag. 136-149.

L'Uomo savio del Guicciardini.

Quest'uomo savio, secondo l'immagine che ce ne porge il Guicciardini ne' suoi *Ricordi politici e civili*, è quello che oggi direbbesi un gentiluomo, un amabile gentiluomo, nel vestire, nelle maniere e ne' tratti. Il ritratto è così fresco e vivo, così conforme alle consuetudini moderne, che ad ogni ora ti par d'incontrarlo per via, con quel suo risetto di una benevolenza equi-

voca, con quella perfetta misura ne' modi e nelle parole, con quella padronanza di sè, con quella confidenza nel suo saper fare e saper vivere. Tutti gli fanno largo; molti gli sono attorno; e se ne dice un gran bene. Quelli che sono da più di lui, non ne hanno ombra, perchè si guarda di entrare in concorrenza, ed anche di far lega co' potenti, memore del proverbio castigliano: *il filo si rompe dal lato più debole.* I principi lo hanno in grazia e lo colmano di onori e di ricchezze, perchè *mostra di avere loro rispetto e reverenza, e in questo è più presto abbondante che scarso.* Ha il favore del popolo, perchè *fugge il nome di ambizioso, e tutte le dimostrazioni di volere parere, etiam nelle cose minime e nel vivere quotidiano, maggiore o più pomposo o delicato che gli altri.* Nessuno gli ha gelosia o sospetto, perchè fugge la *troppa cupidità,* per la quale l'uomo è il *peggior nemico di sè stesso.* Qual è la miglior cosa del mondo? e il nostro savio risponde: è misura. Aborre dal troppo e dal vano; e non sforza la natura, e si rassegna al fato, a quello che ha a essere, citando l'aureo detto: *Ducunt volentes fata, nolentes trahunt.* Se non può *colorire tutti i suoi disegni,* non se ne sdegna e sa attendere: perchè *i savi sono pazienti.* È buono cittadino, perchè si mostra *zelante del bene della patria e alieno da tutte le cose che pregiudicano al terzo.* Non è *disprezzatore della religione e dei buoni costumi,* benchè non approvi la *bontà superflua* di quelli *di San Marco,*[1] la quale *o è spesso ipocrisia, o, quando pure non sia simulata, non è già troppa a uno cristiano, ma non giova niente al buono essere della città.* Vuol provvedere alla sua grandezza, ma non se la propone per idolo, come fanno comunemente i principi, i quali, *per conseguire ciò che gli conduce a quella, fanno uno piano della conscienza, dell'onore, della umanità e di ogni altra cosa.* Tutto è previsto e misurato; a tutto ci è un *ma,* che toglie ogni esagerazione e *tien fermo* il nostro savio *nella via del mezzo. Aurea mediocritas.* Il soperchio rompe il coperchio, e la miglior cosa del mondo si è misura. *Gl'intelletti elevati trascendono il grado umano e si accostano alle nature celesti; ma sanza dubio ha migliore tempo nel mondo, più lunga vita, e è in*

---

[1] Savonarola e i Piagnoni.

uno certo modo più felice chi è d'ingegno più positivo. E questo è esser savio e saper vivere.

Senza dubbio il nostro savio ama la gloria, e desidera di fare cose *grandi ed eccelse,* ma, ingegno positivo, com'egli è, a patto che non sia con suo danno o incomodità. Gli cascano di bocca parole d'oro. Parla volentieri di patria, di libertà, di onore, di gloria, di umanità; ma vediamolo a' fatti. Ama la patria e se perisce gliene duole non per lei, perchè così ha a essere, ma per sè, *nato in tempi di tanta infelicità.* È zelante del ben pubblico, ma *non s'ingolfa tanto nello Stato,* da mettere in quello tutta la sua fortuna. Vuole la libertà, ma quando la sia perduta non è bene fare mutazioni, perchè spesso mutano i *visi delle persone non le cose,* e come non puoi mutare tu solo, *ti riesce altro da quello che avevi in mente, e non puoi fare fondamento sul populo* così instabile, e quando la vada male, ti tocca la vita spregiata del fuoruscita. Se tu fossi *di qualità a essere capo di Stato,* passi; ma, così non essendo, è miglior consiglio portarsi in modo che quelli che governano non ti abbiano in sospetto, e neppure ti pongano tra i malcontenti. Quelli che altrimenti fanno, sono *uomini leggieri.* Nel mondo sono i savi e i pazzi. E pazzi chiama quei Fiorentini, che *vollero contro ogni ragione opporsi,* quando i *savi di Firenze arebbono ceduto alla tempesta.* A nessuno dispiace più che a lui l'*ambizione, l'avarizia e la mollizie de' preti, e il dominio temporale ecclesiastico; ama Martino Lutero, per vedere ridurre questa caterva di scelerati a' termini debiti, cioè a restare o sanza vizi, o sanza autorità;* ma *per il suo particulare* è necessitato amare la grandezza de' pontefici, e operare a sostegno de' preti e del dominio temporale. Vuole emendata la religione in molte parti; ma quanto a lui, *non combatte con la religione, nè con le cose che pare che dependono da Dio; perchè questo obietto ha troppa forza nella mente delli sciocchi.* Così il nostro savio si nutre di amori platonici e di desidèri impotenti. E la sua impotenza è in questo, che a lui manca la forza di sacrificare *il suo particulare* a quello ch'egli ama e vuole: perchè quelle cose che dice di amare e di desiderare, la verità, la giustizia, la virtù, la libertà, la patria, l'Italia liberata da' barbari, e il mondo liberato da' preti, non sono in

lui sentimenti vivi e operosi, ma opinioni e idee astratte, e quello solo che sente, quello solo che lo move, è il suo particolare. La lotta era accesa in Germania per la riforma religiosa e si stendeva nelle nazioni vicine, e non mancavano *pazzi* tra noi che per quella combattevano e morivano; in Italia si combattevano le ultime battaglie della libertà e dell'indipendenza nazionale; il paese si dibatteva tra Svizzeri, Spagnuoli, Tedeschi e Francesi; e il nostro savio non pare abbia anima d'uomo, e non dà segno quasi di accorgersene e non se ne commove, e libra, e pesa, e misura quello che gli noccia o gli giovi. La vita è per lui un calcolo aritmetico.

L'Italia perì perchè i pazzi furono pochissimi, e i più erano i savi. Città, principi, popolo, rispondevano all'esemplare stupendamente delineato in questi *Ricordi*. L'ideale non era più Farinata, erano i Medici; e lo scrittore di questi tempi non era Dante, era Francesco Guicciardini. La società s'era ita trasformando: pulita, elegante, cólta, erudita, spensierata, amante del quieto vivere, vaga de' piaceri dello spirito e della immaginazione, quale tu la senti ne' versi di Angelo Poliziano. Ogni serietà e dignità di scopo era mancata a quella insipida realtà. Patria, religione, libertà, onore, gloria, tutto quello che stimola gli uomini ad atti magnanimi e fa le nazioni grandi, ammesso in teoria, non aveva più senso nella vita pratica, non era più il motivo della vita sociale. E perchè mancarono questi stimoli, i quali soli hanno virtù di mantener vivo il carattere e la tempra delle nazioni, mancò appresso anche ogni energia intellettuale ed ogni attività negli usi e ne' bisogni della vita, e il paese finì in quella sonnolenza, che i nostri vincitori con immortale scherno trasportarono ne' loro vocabolari e chiamarono il *dolce far niente*.

Un individuo simile al nostro savio può forse vivere; una società non può. Perchè a tenere insieme uniti gli uomini è necessità che essi abbiano la forza di sacrificare, quando occorra, anche le sostanze, anche la vita; e dove manchi questa virtù o sia ridotta in pochi, la società è disfatta, ancorachè paia viva. Questa forza mancò agl'Italiani, simili in gran parte a quel romano ricchissimo, che non volle spendere cento ducati per la comune difesa, e nel sacco di Roma perdette l'onore

delle figliuole e gran parte della sua fortuna. Questa forza mancò, perchè le idee che mossero i loro maggiori erano esauste, succeduta la stanchezza e l'indifferenza, e in tanta cultura e prosperità la tempra, la *stoffa dell'uomo* era logora, mancata quella fede e caldezza di cuore che *conduce le cose grandi*, che può comandare ai monti, come dice l'Evangelo, o, se vi piace meglio, può rendere facili e dolci i più duri sacrifici. Che cosa rimaneva? La saviezza del Guicciardini. Mancata era la forza; supplì l'intrigo, l'astuzia, la simulazione, la doppiezza. E pensando ciascuno al suo particolare, nella tempesta comune naufragarono tutti.

Come erano rimpiccoliti gl'Italiani e in quanta fiacchezza erano caduti, quali erano i disegni, i desidèri fra tanta tempesta, può far fede la descrizione che fa il Guicciardini dell'animo dei suoi concittadini, ne' quali era pur rimasta tanta virtù che valse a farli cadere con lode. « La consuetudine nostra, » fa dire a loro lo storico, « non comportava che s'implicassi nella guerra tra questi principi grandi, ma attendessi a schermirsi e ricomperarsi da chi vinceva secondo le occasioni e le necessità. Non era uficio nostro volere dare legge a Italia, volerci fare maestri e censori di chi aveva ad uscirne: non mescolarci nelle quistioni de' maggiori re de' cristiani: abbiamo bisogno noi d'intrattenerci con ognuno, di fare che i mercatanti nostri, che sono la vita nostra, possino andare sicuri per tutto: di non fare mai offesa a alcuno principe grande, se non costretti e in modo che la scusa accompagni l'ingiuria, nè si vegga prima l'offesa che la necessità. Non abbiamo bisogno di spendere i nostri danari per nutrire le guerre di altri, ma serbargli per difenderci dalle vittorie; non per travagliare e mettere in pericolo la vita e la città, ma per riposarci e salvarci. » [1]

Questo linguaggio di servitori e di mercanti mostra qual era allora la saviezza de' popoli italiani, e che cosa è l'uomo savio del Guicciardini. Non c'è spettacolo più miserevole di tanta impotenza e fiacchezza in tanta saviezza.

La razza italiana non è ancora sanata da questa fiacchezza morale, e non è ancora scomparso dalla sua

---

[1] *Ricordi autobiografici*, pag. 211.

fronte quel marchio che ci ha impresso la storia di doppiezza e di simulazione. L'uomo del Guicciardini *vivit, imo in Senatum venit*, e lo incontri ad ogni passo. E quest'uomo fatale c'impedisce la via, se non abbiamo la forza di ucciderlo nella nostra coscienza.

FRANCESCO DE SANCTIS, *Nuovi Saggi Critici*; 2ª ediz.; Napoli, A. Morano, 1879; pag. 221-26.

Il Guicciardini e il Machiavelli.

Francesco Guicciardini, ancorchè di pochi anni più giovane di Machiavelli e di Michelangiolo, già non sembra della stessa generazione. Senti in lui il precursore di una generazione più fiacca e più corrotta, della quale egli ha scritto il Vangelo ne' suoi *Ricordi*.

Ha le stesse aspirazioni del Machiavelli. Odia i preti. Odia lo straniero. Vuole l'Italia unita. Vuole anche libertà, concepita a modo suo, con una immagine di governo stretto e temperato, che si avvicina a' presenti ordini costituzionali o misti. Ma sono semplici desidèri, e non moverebbe un dito a realizzarli.

« Tre cose, » scrive, « desidero vedere innanzi alla mia morte; ma dubito, ancora che io vivessi molto, non ne vedere alcuna: uno vivere di republica bene ordinato nella città nostra, Italia liberata da tutti e Barbari, e liberato il mondo dalla tirannide di questi scelerati preti. »

Una libertà bene ordinata, l'indipendenza e l'autonomia delle Nazioni, l'affrancamento del Laicato, ecco il programma del Machiavelli, divenuto il testamento del Guicciardini, e che oggi è ancora la bandiera di tutta la parte liberale e civile europea.

Si può credere che questi fossero i desidèri anche delle classi cólte. Ma erano amori platonici, senza influsso nella pratica della vita. Il ritratto di quella società è il Guicciardini, che scrive: « Conoscere non è mettere in atto. » Altro è desiderare, altro è fare. La teoria non è la pratica. Pensa come vuoi, ma fa come ti torna. La regola della vita è *l'interesse proprio, il tuo particulare...*

La corruttela italiana era appunto in questo, che la coscienza era vuota, e mancava ogni degno scopo alla vita. Machiavelli ti addita, in fondo al cammino

della vita terrestre, la patria, la nazione, la libertà... Il Guicciardini ammette anche lui questi fini, come cose belle e buone e desiderabili; ma li ammette *sub conditione*, a patto che sieno conciliabili col tuo particolare, come dice, cioè col tuo interesse personale. Non crede alla virtù, alla generosità, al patriottismo, al sacrificio, al disinteresse. Ne' più prepondera l'interesse proprio, e mette sè francamente tra questi più, che sono i savi; gli altri li chiama *pazzi*, come furono que' Fiorentini, che *vollero contro ogni ragione opporsi*, quando *i savi di Firenze arebbono ceduto alla tempesta*, e intende dell'assedio di Firenze, illustrato dall'eroica resistenza di quei pazzi, tra' quali erano Michelangiolo e Ferruccio.

Machiavelli combatte la corruttela italiana, e non dispera del suo paese. Ha le illusioni di un nobile cuore. Appartiene a quella generazione di patrioti fiorentini, che in tanta rovina cercavano i rimedi, e non si rassegnavano, e illustrarono l'Italia con la loro caduta. Nel Guicciardini comparisce una generazione già rassegnata. Non ha illusioni. E perchè non vede rimedio a quella corruttela, vi si avvolge egli pure, e ne fa la sua saviezza e la sua aureola. I suoi *Ricordi* sono la corruttela italiana codificata e innalzata a regola della vita.

Il Dio del Guicciardini è il suo particolare. Ed è un Dio non meno assorbente che il Dio degli ascetici, o lo Stato del Machiavelli. Tutti gl'ideali scompariscono. Ogni vincolo religioso, morale, politico, che tiene insieme un popolo, è spezzato. Non rimane sulla scena del mondo che l'individuo. Ciascuno per sè, verso e contro tutti. Questo non è più corruzione contro la quale si gridi; è saviezza, è dottrina predicata e inculcata, è l'arte della vita.

Il Guicciardini si crede più savio del Machiavelli, perchè non ha le sue illusioni. Quel venir fuori sempre con l'antica Roma lo infastidisce, e rompe in questo motto sanguinoso: « Quanto s'ingannano coloro che a ogni parola allegano e Romani! Bisognerebbe avere una città condizionata come era la loro, e poi governarsi secondo quello esemplo; il quale a chi ha le qualità disproporzionate è tanto disproporzionato, quanto sarebbe volere che uno asino facesse il corso di uno cavallo »...

Ma, con tutta la sua saviezza, trovò un altro più savio di lui, e volendo usare Cosimo a benefizio suo, avvenne che fu lui istrumento di Cosimo. Così, finì la vita come il Machiavelli, nella solitudine e nell'abbandono. Ebbe anche lui le sue illusioni e i suoi disinganni, ma meno nobili, meno degni della posterità, perchè si riferivano al suo particolare.

Francesco De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana;* Napoli, A. e D. Morano, 1870-72; vol. II, pag. 153-55, 157-58.

Le Fonti dell' « Orlando Furioso » del Rajna. [1]

In una bella introduzione il Rajna delinea a grandi tratti la storia della poesia cavalleresca. Definisce primamente il ciclo carolingio, ampliamento leggendario della vera storia francese, suddiviso nei due rami, delle guerre contro i Saraceni (il *punctum* epicamente *saliens* delle quali fu il disastro di Roncisvalle, di cui Orlando fu il principale eroe), e delle guerre di Carlomagno contro i vassalli ribelli (Uggeri il danese, Gherardo da Fratta, Gherardo da Rossiglione ecc., e, più popolare di tutti, Rinaldo da Montalbano): ciclo severo, bellicoso, rozzo, profondamante religioso, scarsissimo d'amori, scarsissimo d'elementi comici. Definisce poi il ciclo brettone, o ciclo d'Artù o della Tavola Rotonda; materia celtica penetrata in Francia, e francescamente svolta ed elaborata, riflettente i vizi, le virtù, le tendenze, i sogni della società elegante francese ed anglonormanna del cadere del secolo XII e della prima metà del XIII: ciclo pieno di avventure e di lotte individuali senza scopo, pieno d'amori, casti e brutali, legittimi e adulteri, scevro di serio intervento provvidenziale e pieno di incantesimi e di malìe, scevro di religione e pieno del così detto *sentimento cavalleresco*, solo vero culto e norma di tutti i cavalieri, a qualunque religione appartengano. Il ciclo carolingio restò sempre pascolo favorito della plebe; ma i signori invece, ad una certa epoca, lo posposero affatto al ciclo brettone, del quale invano il ciclo carolingio cercò poi appropriarsi in parte le attrattive.

[1] Firenze, Sansoni, 1876; pag. XIII-534.

In Italia, per un ottant'anni, tra il XII e il XIII secolo, quella parte della valle del Po che si disse la Marca Trivigiana ebbe uno splendore di civiltà, di lusso, di leggiadri costumi; fu tutta amori, giostre, conviti; n'ebbe il nome di *amorosa* e di *gioiosa*. E dalla Francia, a cui la stringeva una grande affinità di razza e di linguaggio, la Marca tolse la sua coltura letteraria; ed ebbe una lirica *provenzale*, ed una poesia narrativa e una prosa in *francese*. Solo i cantori che si volgevano alla plebe usarono un curioso linguaggio ibrido, misto di voci e forme francesi e di voci e forme dei dialetti locali italiani. E, come in Francia, i romanzi del ciclo brettone si diffusero assai solamente tra i signori. Ma i poemi del ciclo carolingio trovarono invece gran favore presso tutte le classi sociali, e talora furono presi tanto sul serio, che certe famiglie cospicue cercarono rannodare la propria genealogia agli eroi carolingi.

Ma la vita intellettuale, che nel secolo XIII era stata rigogliosa in molte parti d'Italia, finì per accentrarsi in Toscana. Quivi si trasfuse anche la poesia cavalleresca; se non che, a cagione della maggior distanza dell'idioma toscano dal francese e della già più che iniziata coltura del volgar toscano, la trasfusione si dovè operare lentamente per via di traduzioni. E, se nella Marca Trivigiana la poesia cavalleresca usò soprattutto il verso (nonostante che in Francia i romanzi del ciclo brettone fossero più solitamente in prosa), in Toscana invece le traduzioni si fecero e in prosa e in verso; anzi quasi d'ogni romanzo s'ebbe insieme e la traduzion poetica e la prosastica, con rapporti ben diversi, secondo i casi, tra l'una e l'altra. Ed alla forma poetica si applicò ben presto (assai prima del Boccaccio!) un metro adattissimo e perfettamente indigeno, l'*ottava*; che assicurò l'avvenire della poesia cavalleresca italiana. Il ciclo brettone ebbe scarsa prosecuzione; infinita l'ebbe invece il carolingio.

Venne alfine un poeta di genio, Luigi Pulci. Il quale, per un tratto (i primi ventitrè canti del suo *Morgante*) rifacendo l'opera d'un rimatore oscuro, e pel rimanente (gli altri cinque) attenendosi più o meno alla tradizione generale, fece un'opera come a due pezzi, ma tutta relativa al ciclo carolingio, benchè con alcuni episodi presi o inspirati dai romanzi della Tavola

Rotonda. Altro di nuovo non ci mise che alcuni suoi matti episodi, uno stile snello e brioso, e soprattutto un'aria canzonatoria verso il suo soggetto.

Ma nella repubblicana Toscana la letteratura cavalleresca era gran delizia solo del volgo: la gente cólta se ne spassava solo come d'un capriccio. Invece sulle rive del Po, popolate da splendide corti, quantunque vi fosse cessata la nuova produzione di letteratura cavalleresca, non v'era mai cessato l'amore pei libri cavallereschi che già c'erano; anzi ai vecchi s'erano ormai aggiunti i libri toscani, specialmente quelli in verso. Ed il popolo alla fin dei conti si gettò tutto ai poemi toscani in ottava rima, concernenti il ciclo carolingio, mentre i signori seguitavano a preferire i romanzi d'avventura in lingua francese.

Il conte Matteo Maria Boiardo però non si lasciò troppo trasportare dagli umori della sua classe, e capì che, a voler fare un poema cavalleresco italiano, bisognava attenersi al ciclo carolingio, che più era stato svolto popolarmente in italiano, e che, avendo un substrato storico, presentava quel miscuglio di noto e d'ignoto che più concilia l'interessamento d'ogni classe di lettori. Ma, da buon patrizio, non prese il ciclo carolingio nella sua rozzezza nativa, e nel trattarlo vi trasportò per quanto poteva il contenuto e la maniera dei romanzi del ciclo d'Artù. Trattò dei Paladini, ma li trasformò in cavalieri erranti. « Mantenne il letto del fiume carolingio, ma v'incanalò le acque dei domìni d'Artù. » Oltrechè, grecista e latinista ed autore di ecloghe virgiliane, non mancò d'infondere nel racconto cavalleresco un po' di materia mitologica e classica; con gran temperanza però. E quel suo classicismo, oltre la sua grande esperienza del mondo, gli servì a mitigare gli eccessi del modo *cavalleresco* di concepir cose e passioni.

L'amore, anima del mondo boiardesco, non è l'amore medioevale mistico che delle donne faceva dee: è amore che, senza smettere in tutto una certa idealità cavalleresca, s'avvicina alla realtà. Ed anche Orlando deve soggiacere alla universal tirannia dell'amore. Se non che, guercio, e vissuto sol tra le guerre, dev'essere di necessità un amante discretamente goffo e ridicolo. Nè è questa la sola vena di comico che il Boiardo abbia infusa nel suo poema: non era difatti pos-

sibile che egli, portato alla misura ed alla temperanza, dalla sua indole, dalle condizioni de' suoi tempi e del suo paese, dalla sua educazione classica, riuscisse a frenare il riso avanti a quei prodigi di forza e di coraggio umanamente impossibili, a quel continuo duellare senza scopo e per futilissimi motivi, a quelle profonde meditazioni amorose che toglievano per più ore i sensi e la coscienza, avanti insomma a tutte le enormi esagerazioni del mondo cavalleresco. Soltanto, era un riso senza amarezza, senza l'intenzione caustica che ebbe di poi il Cervantes; era un riso schietto e allegro, che di quando in quando erompeva, in mezzo al racconto fatto dall'autore per sollazzo suo ed altrui e per il fascino che esercitava su lui quell'aura di *cortesia* che aleggiava nei fatti — veri o falsi, non monta — della cavalleria.

Veramente, questa speciale disposizione d'animo, satirica senza malignità, si era detto finora e ripetuto a sazietà che fosse l'Ariosto il primo ad assumerla, e che invece il Boiardo concepisse e svolgesse il soggetto suo con tutta serietà. Ma il Rajna si ride di questa storta opinione tradizionale, e la ribatte vittoriosamente, e dimostra che l'Ariosto ha perfino scemato l'elemento comico introdotto dal Boiardo. Diremo solo che quanto v'è di scherzo nell'Ariosto brilla e attira di più, perchè in lui è maggiore la finezza dell'arte, la grazia dello stile, la purezza e toscanità della lingua.

Nel tempo che corse tra la composizione dell'*Innamorato* e quella del *Furioso*, l'Italia aveva fatto qualche passo di più verso il classicismo, e non era più tanto lontano il giorno in cui si sarebbe sentito irresistibile il bisogno d'avere, per il decoro della volgar letteratura, un poema epico dello schietto tipo classico, della maniera d'Omero e di Virgilio, un poema a cui non mancassero nè l'unità d'azione, nè l'unità dell'eroe, nè tutte le altre così dette norme aristoteliche. Non era lontano il giorno, in cui il Trissino avrebbe servilmente imitata l'*Iliade*, con la sua *Italia Liberata*, dalla quale poi l'Italia vera si liberò non leggendola mai; Bernardo Tasso avrebbe fatto un tentativo di cavare dal ciclo d'Amadigi un poema ossequente alle unità aristoteliche; e Torquato, ancor diciottenne, avrebbe fatto un tentativo consimile col suo *Rinaldo*, e finalmente avrebbe realizzato l'ideale con la *Geru-*

salemme. E l'Ariosto fu come l'anello intermedio tra il Boiardo e il Tasso. Egli certo non pensò a sottomettersi alla norma dell'unità d'azione, ed in complesso seguì l'andamento boiardesco; ma però ebbe sempre dinanzi agli occhi Virgilio, Ovidio, Stazio e gli altri poeti latini, ed evidentemente li imitò con grandissimo zelo e premura, e spesso ne ritrasse, naturalmente, il tuono serio e tranquillo.

Il titolo stesso del poema, in cui al nome dell'eroe carolingio Orlando è attaccato l'aggiuntivo *furioso*, il quale, così nel senso di *matto*, sa di latinismo, e ricorda l'*Hercules furens* di Seneca, vien come a simboleggiare bellamente la duplice stirpe del poema ariosteo: nato, come ben dice il Rajna, di padre italiano e di madre latina.

Dal Tasso in poi s'è sempre detto generalmente che il *Furioso* continui l'*Innamorato*. Ma il *Furioso* continua piuttosto *la materia dell'Innamorato*: presuppone molti fatti dell'*Innamorato*, ne mantiene molti personaggi, ne compie molti episodi ripigliandoli al punto dove furono lasciati interrotti, fa evidentemente assegnamento sulla cognizione che i lettori debbano avere di tutto il poema boiardesco. Non è però che l'Ariosto riappicchi il racconto giusto dove il Boiardo lo lascia, o che si obblighi a continuare tutti gli episodi lasciati a mezzo da colui, o che si astenga dal ritrattare alcune volte, come al tutto nuove, cose già da colui trattate. L'Ariosto fa il comodo suo e il suo tornaconto.

I personaggi del Boiardo sono pure mantenuti dall'Ariosto, ma con certa libertà. Angelica, tipo della donna tiranna, vindice creazione del Boiardo, oppresso in sua vita dalla crudeltà femminile, è resa un po' saggia è men dura dall'Ariosto. Il quale, inoltre, assai più benevolo al gentil sesso, dà ad Angelica, ad Origille, trasmessegli dal Boiardo, e a Doralice, che in sostanza è la Tisbina del Boiardo, ed a Gabrina, il bel contrapposto di Olimpia e d'Isabella, che non sono nel Boiardo, e di Fiordiligi, cui dà uno slancio che nel Boiardo non ha punto. A quel modo che alla novella di Giocondo e alle altre accuse contro le donne, dà la debita riparazione con lo stendersi qua e là in mille elogi per esse.

Il tipo della donna guerriera, che il Rajna, tenen-

dolo ben distinto e da quello della donna travestita da uomo e da quel della gigantessa, riannoda direttamente al tipo greco delle Amazzoni, ed al loro riflesso italico, la Camilla, apparve abbastanza di frequente ne' nostri poemi cavallereschi, anteriori al Boiardo; ma da quest'ultimo tolse l'Ariosto la Marfisa e la Bradamante (la quale poi in fondo è la *Braidamonte* del *Rubion d'Anferna*, che è il sesto libro delle *Storie di Rinaldo* in prosa), mitigando però la fierezza di entrambe in un modo che giustamente al Rajna non par felice.

Peggio Ruggiero; che, giovanilmente amabile nel Boiardo, nell'Ariosto diventa freddo ed antipatico, da rammentare il *pius Aeneas*, di cui forse risentì l'influsso.

Orlando, semplicemente innamorato e comico nel Boiardo, diventa pazzo e tragico nell'Ariosto. Rinaldo vi diventa ancor più docile e obbediente che non fosse presso il Boiardo. E Carlomagno, a cui restava sempre un po' di comico presso il Boiardo, è affatto purificato dall'Ariosto, che lo fa agire e parlare sempre da savio principe e da ottimo capitano. Inoltre, mentre nel Boiardo il sentimento e l'onore cavalleresco eran la vera norma di tutti i cavalieri e il vero culto, nell'Ariosto invece la legge religiosa ripiglia il sopravvento sulla cavalleresca; ed i cavalieri maomettani (Agramante, Ferraù, Sacripante, Gradasso, Rodomonte) sono tutti — per usurpare il linguaggio musicale — trasportati di uno o di più toni in giù da quel che sono nel Boiardo. E la pazzia stessa d'Orlando è data come un castigo di Dio per l'amor cieco ed ostinato dell'eroe verso una donna pagana.

E poi ci si venga a dire che l'Ariosto è stato lui ad insinuare l'intonazione semiseria nel poema cavalleresco italiano! Lui che, senza certamente avere neanche un'ombra di maggior fede religiosa a confronto del Boiardo, pure s'è studiato ad ogni modo di render più serio, anche sotto l'aspetto religioso, il poema cavalleresco! Egli ha aperta invece la via al Tasso: ha ben ragione il Rajna! [1]

Dopo la bella introduzione sintetica che abbiamo

---

[1] [Trovo che il Tasso stesso vi fa accenno, poichè nella sua *Apologia (Le prose diverse di T. T.*; Firenze, Lemonnier, 1875, pag. 321) dice: "l'Ariosto .... s'assomigliò *a gli epici* molto più degli altri che avevano scritto innanzi."]

riassunta, spesso con le sue stesse parole, il Rajna in venti capitoli decompone tutto il *Furioso*, ricercando e rilevando tutte quelle parti di esso che il poeta tolse dai suoi predecessori o dai classici latini o da qualsivoglia altra fonte. Ed in questo insigne sforzo di chimica letteraria, se così posso dirla, il Rajna mette a contributo tutto il suo acume e la sua dottrina. Ha occasione talvolta di ricorrere ai greci, e di riferirsi a Omero, ad Apollonio Rodio, a Pindaro, a Mosco, a Luciano. Frequentissimamente ricorre ai latini, e spesso istituisce confronti minutissimi di luoghi di Virgilio, di Ovidio, di Stazio, di Valerio Flacco, di Catullo, con luoghi dell'Ariosto. Ma la parte maggiore del volume è naturalmente spesa nel riferire e nel discutere brani, talvolta assai lunghi, di narrazioni e di poemi cavallereschi anteriori all'Ariosto, italiani, e, più, francesi. Questi son riferiti nella lor bella lingua originale, con parecchie note che ne rischiarano l'intelligenza ai lettori profani alla vecchia lingua d'oil. I libri francesi più frequentemente citati sono quegli enormi zibaldoni del *Guiron le Courtois* e del *Bret*, di *Hélie de Borron*. Talvolta al lettore potrà parere che il Rajna spenda troppe pagine nel riferire per disteso cosiffatti testi. Ma a ciò egli ha avute due buone ragioni. La prima è, che le più volte non si tratta di testi più o meno accessibili a tutti, bensì di brani di manoscritti inediti. Di più, egli ha giustamente pensato che, abbondando com'ha fatto, avrebbe conseguito, oltre l'intento di additare le fonti dell'*Orlando Furioso*, anche quello di dare al lettore un po' di materia per farsi un concetto storico di tutto il genere cavalleresco. Il Rajna prepara da gran tempo una intera storia del poema cavalleresco italiano. E sarà sempre un giorno fausto, certamente, per gli studi italiani, quello in cui una tale storia sarà compiuta e pubblicata. Se non che, adesso possiamo moderare alquanto l'impazienza con cui prima l'attendevamo, poichè fin da ora abbiamo in queste fonti ariostee i tratti più salienti di quella storia.

Se delle belle analisi e dimostrazioni onde questo libro ribocca dovessimo dire quali ci paiano più felici e più importanti, citeremmo quelle che concernono l'incontro di Sacripante con Angelica, l'Ippogrifo, Baiardo e Rabicane, lo scudo d'Atlante e il corno d'Astolfo,

il tradimento di Pinabello verso Bradamante, la storia di Ginevra, la storia di Martano e Grifone, la storia di Gabrina, la novella di Giocondo, la fine d'Isabella, la storia di Marganorre, il viaggio d'Astolfo alla buca infernale e il racconto di Lidia, la storia dell'ospite mantovano di Ruggero e del suo nappo.

Qua e là, mentre si leggono certi confronti del Rajna, che fra due testi nota somiglianze lievissime, incerte, imponderabili, verrebbe la voglia di ribellarcisi; ma non si è ancora alla fine del confronto, che già l'autore stesso ne confessa e ne deride la sottigliezza eccessiva. Il Rajna non è di quegli eruditi che, a forza di osservar le minuzie, finiscon per pigliare i capelli per travi. Le cose minime egli ben se le ingrandisce un momento col microscopio della critica, ma non è che poi sbadatamente dia per dimensioni reali le dimensioni viste attraverso la lente. Qualche eccesso parziale vi sarà, ma l'insieme è sempre temperato. In tutto il volume non si nota punto di quella sicumèra ridicola di molti eruditi, che ad una quistioncella di codici e di varianti dànno tal solennità, qual se si trattasse d'un affar di Stato da cui dipendessero le sorti del genere umano. Per contrario, v'aleggia da cima a fondo un'aria di canzonatura dell'autore per l'opera propria. La qual canzonatura non è certamente indizio di poca fede e di cinismo; anzi, venendo dopo immani fatiche durate con tutta la costanza e la serietà possibili, è prova certa di mente larga e d'animo modesto.

Nelle sue ricerche egli ha avuto dei predecessori, e di tutti fa cenno nelle sue note; ma la superiorità sua grandissima rispetto a loro, e quindi la sua originalità, è evidente. [1] E da esse ricerche risulta che

---

[1] Non un predecessore, ma, diremo, un divinatore delle ricerche del Panizzi, di Gastone Paris e del Rajna, fu il Baretti, che, in una di quelle sue lettere pubblicate a Londra nel 1779 (vol. I, pag. 259-61), scriveva: " Una buona raccolta de' nostri poeti epici, preceduta da varie dissertazioni, e corredata di varie note, pare a me, vi riuscirebbe orrevole non meno che di buon guadagno. Le note spiegherebbono certe cose relative, certi passi oscuretti al volgo de' leggitori; e le dissertazioni potrebbono diligentemente tracciare le sorgenti di quella nuova mitologia (se mi permettete di così nominarla) adoperata da' nostri Pulci, da' nostri Boiardi, da' nostri Ariosti, e dagli altri nostri epici, tutti tanto diversi gli uni dagli altri. Ogni persona fantasiosa e di buon gusto gradirebbe, verbigrazia, di sapere d'onde le nostre fate siano primamente scaturite, e come, un passo dietro l'altro, siano venute a fare la poetica figura che fanno ne' poemi di que' nostri uomini. Ogni persona fantasiosa e di buon

l'Ariosto una grandissima parte del suo racconto la tolse da altri; con questo però, che dai poemi cavallereschi (specialmente il Boiardo fra gl'Italiani, ed i romanzi francesi della Tavola Rotonda) o da altre simili fonti, tolse fatti, aneddoti, intrecci, situazioni, caratteri, il tutto rivestendo solitamente di forme sue proprie; laddove, quante volte ebbe presenti i libri latini, fossero pure tutt'altro che aurei, egli ne riprodusse più fedelmente le forme, parafrasando ed imitando con cura le parole, le frasi, le immagini.

In fine il Rajna stesso si fa la domanda, se dall'essere la materia dell'*Orlando Furioso* ben di rado una invenzione vera e propria dell'Ariosto venga ad essere attenuato o no il merito di quest'ultimo.

Oggimai v'è in molti critici il vezzo di ostentare, a proposito dei grandi poeti, un solenne disdegno per la facoltà inventiva. Quasi che l'immaginare un bell'intreccio, l'escogitare una soluzione verosimile, il saper creare delle situazioni che si prestino ad una trattazione efficace, sia un'operazione meccanica e meramente materiale, la quale perciò non debba per nulla pesare nella valutazione d'un ingegno poetico; come in nessuno s'aumenterebbe la stima per l'ingegno poetico del Leopardi o del Giusti, se si venisse a sapere che essi si temperassero da sè le penne d'oca o si fabbricassero con le proprie mani l'inchiostro! Codesto curioso disdegno dei critici per la inventiva nasce, un po' da

---

gusto non può non desiderare di sapere d'onde que' nostr'uomini s'abbiano primamente tratti que' loro tanti eroi, alcuni de' quali sono stati da essi descritti alla distesa; come a dire, i Carli, e gli Agramanti, e gli Orlandi, e i Rinaldi, e i Ruggeri, e i Mandricardi, e i Rodomonti, e i Gradassi, e i Sobrini, e gli altri, e gli altri, e gli altri: ed alcuni sono soltanto stati accennati; come a dire: i Troiani, i Mambrini, gli Agolanti, gli Almonti, i Gherardi, i Donchiari, i Dombuosi, e gli altri, e gli altri, e gli altri. Qual è, Cigna, la persona fantasiosa e di buon gusto, che non godesse nel leggere l'origine prima primissima di quella gente tanto poetica e tanto dilettosa? E se poteste trovare il quando, e il come, e il dove Orlando e Ferrautte furono fatati, non sarebb'ella una cosa piacevole, anzi magna, poichè que' nostri epici ne dicono, che l'uno e l'altro di quegli eroi erano fatati; ma non ne dicono quel quando, quel come e quel dove? E se ne diceste come lo dio Trivigante venne da tanti de' nostri poeti fatto dio de' Saracini, non sarebb'anco questa una cosa ghiotta, e da leccarcene le dita? E quali lodi non vi tributerebbe ciascuno, se vi bastasse la vista di frugare tanto addentro le antichità, da satisfare i nostri dotti leggitori di poesie sul fatto di que' vari scrittori citati qui e qua ne' nostri poemi epici; come a dire, Turpino, e Arnaldo, e Ormanno, e Alcuino, e il Citarista Lattanzio, ed altri, che non mi voglion ora venire in capo? Una raccolta dei nostri principali epici, abbellata in cotal foggia, sarebbe da tutti compra, da tutti letta, e per conseguenza, oltre al farvi onore, v'apporterebbe lucro. „ (L. M.)

superstizioso timore che certe grandezze restino altrimenti impicciolite nel concetto dei più, e un po' anche da paura che, risolvendosi che sia data qualche importanza all'invenzione della materia, non ne venga ai critici un obbligo, sommamente gravoso, di informarsi bene delle fonti dell'autore onde discorrono. E difatti, se si tratta d'un povero romanziere o drammaturgo contemporaneo, verso cui han meno riguardi, e del quale assai più facilmente scoprono donde abbia potuto rubacchiare, allora sì che si mettono, e con che zelo, a rilevare ogni particella dell'intreccio che colui abbia mutuato da altri!

Siamo dunque sinceri e ragionevoli. Che la fantasia umana sia molto più sterile che generalmente non si creda, che essa soglia più di frequente rimuginare, ritoccare, combinare, amalgamare racconti vecchi, che crearne di pianta dei nuovi, è una gran verità, che gli studi sulle novelline popolari e loro portentosa propagazione nel tempo e nello spazio, e gli studi sulle fonti di molte celebri opere poetiche, hanno provata assai largamente. Che la grandezza dell'ingegno poetico non tanto dipenda dall'abilità di inventare fatti ed intrecci, quanto da altre doti, quali l'acuta penetrazione dei segreti del cuore umano, la genialità delle immagini, la perfezione dello stile e via via, non si vuol mettere in dubbio. Che un disegno felice infelicemente colorito sia presto dimenticato, e che chi lo riprenda e lo colorisca mirabilmente richiami a sè tutta l'ammirazione del pubblico e le lodi della posterità, è pur cosa naturalissima. Ma che tra il colorire mirabilmente un disegno tutto proprio e il colorire mirabilmente un disegno altrui ci corra qualche cosa, sì che la prima cosa valga un po' più della seconda, questo, per Dio, non c'è sofismi di critici che ce lo possa levar di capo! Inventar di pianta tutta la materia dell'opera propria, nessun poeta, per quanto grande, lo può. Ma chi, a parità di condizioni in tutto il resto, ne inventi di più, ha senza dubbio una maggior potenza. E se messer Ludovico, ben conclude il Rajna il suo libro, « avesse inventato da sè il moltissimo che ebbe da altri, alla corona della sua gloria si aggiungerebbe più che una foglia d'alloro. » Proprio d'alloro, non di quercia!

Francesco d'Ovidio, *Saggi Critici;* Napoli, D. Morano, 1879; pag. 156-168.

Il Patriottismo dell'Ariosto.

Sopra il mondo ariostesco, come sopra all'omerico, par di vedere un cielo sereno e limpido e irradiato da un sole di primavera, per cui tutte le cose appariscono distinte, rilevate e come circonfuse d'una luce soave.

Cotesta giocondità tanto stimabile in arte fece che alcuno accusasse l'Ariosto quasi di cattivo Italiano, perchè tutto assorto nel suo mondo fantastico, non sentisse o non curasse le sciagure che allora si aggravavano sulla patria. Ed invero quando egli preparò, compose, accrebbe e corresse il *Furioso*, si svolgevano quegli avvenimenti che il Guicciardini descrive nella sua storia, e che potrebbero dirsi il dramma tragico, il quale si chiude con la morte della indipendenza italiana. Quasi prologo di cotesto dramma funesto è la calata di Carlo VIII, che rivelò ai popoli oltramontani il segreto dell'Italia, cioè com'essa, copiosa di ricchezze, splendida d'arti e di lettere, non aveva concordia nè buone armi, da saperle e poterle difendere.[1] Segue bentosto il primo atto con la discesa di Luigi XII, la conquista di Milano e del regno di Napoli, che spartito fra due re perfidissimi, resta definitivamente agli Spagnuoli. Dopo l'intermezzo di pochi anni, durante il quale si ha il solito spettacolo di guerre intestine, siamo al secondo atto, la Lega di Cambray, nella quale tutti i potentati d'Europa si collegano vilmente contro la sola Venezia, e per cui si aggravano oltremisura i mali d'Italia. Scene di cotesto atto, sono la rotta di Ghiaradadda, l'eroica difesa di Padova, il sacco di Brescia, la battaglia di Ravenna, e l'altra di Marignano, che il Trivulzio chiamava la battaglia dei giganti. Dànno materia al terzo ed ultimo atto, il più funesto di tutti, le guerre tra Francesco I e Carlo V con la disfatta di quello a Pavia, l'orribile sacco di Roma, l'assedio e la resa di Firenze.

Non bene si comprende veramente a primo aspetto come un poema così generalmente gaio qual è il *Furioso*, possa esser nato mentre si consumava a danno

---

1 . Quando in sè discordante Italia aperse
La via ai Galli, e quando esser calpesta
Dalle genti barbariche sofferse.

MACHIAVELLI, *Decennali*.

d'Italia una così fiera tragedia. Lo stesso epicureo Lucrezio, mentre si accingeva a comporre il suo gran poema, con felice inconseguenza, fa a Venere quella sublime invocazione, perchè ottenga dal suo Marte pace ai Romani;

Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo
Possumus aequo animo,

conclude egli alla fine del suo splendido inno. Ma è poi vero che l'eco dei grandi eventi contemporanei non si senta nel poema dell'Ariosto, e che egli mirasse impassibile le sventure della patria, sedendo tranquillamente sulle serene cime dell'arte? A me par di vedere tutto il contrario. Dopo i primi canti, composti in quel periodo di tregua che precede alla Lega di Cambray, dal proemio del quattordicesimo canto, senti subito che il Poeta è scosso fortissimamente dallo spettacolo di battaglie, di rapine, d'eccidi che ha sotto gli occhi.

Bisogna che proveggia il re Luigi
Di nuovi capitani alle sue squadre,
Che per onor de l'aurea Fiordaligi
Castighino le man rapaci e ladre,
Che suore, e frati e bianchi e neri e bigi
Violato hanno, e sposa e figlia e madre;
Gittato in terra Cristo in sacramento,
Per torgli un tabernacolo d'argento.

Oh misera Ravenna, t'era meglio
Che al vincitor non fessi resistenza,
Far ch'a te fosse inanzi Brescia speglio
Che tu lo fossi a Arimino e a Faenza.
Manda, Luigi, il buon Traulcio veglio
Ch'insegni a questi tuoi più continenza,
E conti lor quanti per simil torti
Stati ne sian per tutta Italia morti.

Anzi nell'edizione del 1516 aveva più apertamente osato ricordare ai Francesi, benchè alleati del duca di Ferrara, l'esempio del Vespro Siciliano:

E conti lor del sangue che fu spanto
Al vespro che intonò l'orribil canto.

Non va innanzi tre canti, che il suo dolore patriottico nuovamente prorompe, e stimmatizza così il malgoverno e la follia de' principi italiani che aprivano l'Alpi ai forestieri:

Il giusto Dio, quando i peccati nostri
Hanno di remission passato il segno,
Acciò che la giustizia sua dimostri
Uguale alla pietà, spesso dà regno
A tiranni atrocissimi et a mostri,
E dà lor forza, e di mal fare ingegno.

. . . .

Di questo abbiàn, non pure al tempo antiquo
Ma ancora al nostro, chiaro esperimento,
Quando a noi, greggi inutili e mal nati,
Ha dato per guardian lupi arrabbiati;
A cui non par ch'abbi a bastar lor fame,
Ch'abbi il lor ventre a capir tanta carne;
E chiaman lupi di più ingorde brame
Dai boschi oltramontani a divorarne.

E poco più oltre la metà dello stesso canto, contro i re e popoli che invece di volger l'armi contro il Turco, comune nemico, devastavano l'Italia, esce in quella invettiva che il Cantù per errore, credo di memoria, dice il solo passo patriottico di tutto il poema:

Dove abbassar dovrebbono la lancia
In augumento della Santa Fede,
Tra lor si dan nel petto e nella pancia
A destruzion del poco che si crede ecc.

E alla stessa Italia con un impeto d'indignazione tutta dantesca:

O d'ogni vizio fetida sentina,
Dormi, Italia imbrïaca, e non ti pesa
Ch'ora di questa gente, ora di quella
Che già serva ti fu, sei fatta ancella?

Dante nel più alto de' cieli, e già quasi presso a Dio, non scorda i dolori e gli sdegni della terra. L'Ariosto, già presso a levarsi col suo Astolfo sull'Ippogrifo al terrestre Paradiso e al regno lunare, rivolge anche allora uno sguardo doloroso alla patria, e simboleggiando nelle Arpie i devastatori d'Italia, esclama:

Oh fameliche, inique e fere Arpie
Ch'all'accecata Italia e d'error piena,
Per punir forse antique colpe rie,
In ogni mensa alto giudicio mena!
Innocenti fanciulli e madri pie
Cascan di fame, e veggon ch'una cena
Di questi mostri rei tutto divora
Ciò che del viver lor sostegno fòra.

Troppo fallò chi le spelonche aperse,
Che già molt'anni erano state chiuse;
Onde il fetore e l'ingordigia emerse,
Ch'ad ammorbare Italia si diffuse.
Il bel vivere allora si summerse;
E la quiete in tal modo si escluse,
Ch'in guerre, in povertà sempre e in affanni
È dopo stata, et è per star molt'anni.
Finch'ella un giorno ai neghittosi figli
Scuota la chioma, e cacci fuor di Lete ecc.

La profezia però non doveva avverarsi che dopo tre secoli e mezzo, ai giorni nostri. È notabile ancora qui il rimpiangere i tempi della sua gioventù, prima delle invasioni forestiere in quel *bel vivere*. Perchè difatti, come abbiamo dalla testimonianza del Guicciardini, di Luigi da Porto e altri, eran quelli per l'Italia tempi d'un vivere veramente gioioso, e direi che l'immagine più fedele ne è il lieto, gentile e splendido poema del Boiardo, pieno d'amori, di feste, di cortesie. Il carattere dell'Ariosto che si era formato in quella felicità di tempi, non potè mai perdere, per quante fossero le sciagure sopravvenute, la serena giocondità che brilla tanto soavemente nel suo poema.[1] Negli ultimi anni della vita, pare che il Poeta, meditando sulle sventure della patria, si fosse accorto che cagione principalissima ne era stata e ne era l'ambizione e la vanità francese, che con danno suo e nostro tentava ostinatamente l'impossibile, la dominazione d'Italia. Aggiunse allora nel Canto XXXIII quel lungo episodio delle guerre fatte dai Francesi di qua dalle Alpi, che si veggono istoriate nella ròcca di Tristano, esprimendo ed epilogando il suo intendimento altamente nazionale, in questa ottava:

Merlin gli fe' veder che quasi tutti
Gli altri che poi in Francia scettro avranno,
O di ferro gli eserciti distrutti
O di fame o di peste si vedranno;

---

[1] Taluno potrebbe allegare in contrario le predicazioni e gli sgomenti del concittadino dell'Ariosto, il Savonarola. Ma dopo aver fatta ragione alla virtù, alla dottrina, al nobil cuore di codesto frate *che aveva in corpo le Sibille* (Menzini), bisogna pur dire che esso, nel suo significato storico più vero, è la reazione dello spirito medioevale, superstite nei chiostri, contro il Rinascimento; reazione intesa ad un'opera impossibile, quella di arrestare *lo spirito umano* nella sua inevitabile evoluzione. Il Savonarola vedeva e giudicava i suoi tempi traverso al prisma del Medioevo, e molti suoi biografi e ammiratori moderni fanno un poco come lui.

E che brevi allegrezze e lunghi lutti,
Poco guadagno et infinito danno
Riporteran d'Italia; chè non lice
Che 'l Giglio in quel terreno abbia radice.

Dopo tutto questo che abbreviando ho qui riportato, non so chi possa dir più che l'Ariosto non era buon cittadino e non pensava all'Italia. Per me ardirò porlo in compagnia con Dante, sebbene in un grado assai di sotto.

GIACINTO CASELLA, *Opere edite e postume;* Firenze, 1884; vol. II, pag. 344-49.

I Morti Risuscitati dell'Ariosto.

Giacinto Casella, in quel suo bel discorso intorno all'*Orlando Furioso,* dimostra e loda nell'Ariosto « una mente ordinatrice e architettonica come nessun altro l'ha, eccetto Dante. »[1] Benissimo osservato e detto. Pure non è men vero che messer Ludovico, il quale era così distratto da andarsene, come fe' certa volta, disavvedutamente da Carpi a Ferrara in pianelle, lasciò correre qualche spruzzolo di quella sua distrazione anche nel poema. Il Foscolo, pel suo intralciarsi più d'una volta, gli trovò scusa nella invenzione sovrabbondante;[2] scusa che, come tutti vedono, non pare regga troppo. Ma forse è assai questionabile se l'Ariosto nell'andamento della narrazione veramente s'intralci: piuttosto, qualche narrazione promette egli di finire altrove e poi non finisce; e questo, salvo errore, parmi aver avvertito in due passi del poema.[3] Un'altra cosa, nel medesimo luogo, affermò il Foscolo, cioè che nessuno, se tolgasi il Cocchi nelle sue annotazioni manoscritte sull'*Orlando Furioso,* s'era accorto mai che taluni dei cavalieri ariosteschi, dopo morti, tornano nuovamente in iscena. Il fatto di queste risurrezioni è vero, ma la cosa era stata notata anche prima del Cocchi. Ecco al proposito un passo d'uno scrittore cinquecentista. *Il Raverta* è un dialogo di Giuseppe Betussi, autore oramai dimenticato, dove sono introdotti a filosofare di materia amorosa Ottaviano Raverta (dal quale il dialogo piglia il nome)

---

1 *Orlando Furioso* di L. ARIOSTO, con note e discorso proemiale di G. CASELLA; Firenze, Barbèra, 1877.
2 *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani.*
3 *Orlando Furioso,* C. XXVII, St. 116; e C. XLII, St. 23.

Francesca Baffi e Lodovico Domenichi. Ora ecco quel che v'è detto dell'Ariosto. — « *Raverta:*.... dubito non mi facciate tanto dire e ridire che da me stesso non mi contradica e faccia come fece l'Ariosto nel suo poema, che in un loco fa essere ucciso uno e molto dappoi lo fa comparire, onde i babbuassi lo tassano per un ben grande errore. — *Domenichi:* E dove fa egli questo? —.... *Raverta:* Dirovvi: nel canto XVIII mostra che Zerbino e Lurcanio ammazzassero Balastro e Finaduro, là dove dice:

> Nè men Zerbin nè men Lurcanio caldo,
> Per modo fan che ognun sempre ne parli:
> Questi di punta avea Balastro ucciso
> E quello a Finadur l'elmo diviso.

Ma poi nel quarantesimo canto, in quella stanza che incomincia:

> Venne in speranza di lontan Ruggiero,

senza avervi posto mente, fa che Balastro sia vivo, dicendo che Ruggiero riconobbe

> Il re di Nasamona prigioniero,
> Bambirago, Agricalte e Ferurante,
> Manilardo e Balastro e Rimedonte
> Che piangendo tenean bassa la fronte.

Onde notano questo per errore. » [1]

Dal qual passo si ritrae che questa svista del poeta era argomento a discorsi nel secolo decimosesto (il *Raverta* fu pubblicato poco più di dieci anni dopo morto l'Ariosto) e anche era giudicata severamente. Onde potrebbe a qualcuno venire in pensiero che a tal cosa mirasse, e con intenzione satirica, il Bernia, allorchè (imitando in parte una vecchia storiella, che non è nel Boiardo, ma che s'incontra anche nel *Ciriffo Calvanèo)* narrò qualmente Alibante di Toledo

> che non se n'era accorto,
> Andava combattendo ed era morto.
> E scorso nella folta de' cristiani;
> Menò parecchi colpi alla ventura
> Tutti i suoi membri aver credendo sani

---

[1] *Il Raverta,* dialogo d'amore di G. Betussi; Milano, Daelli, 1874; pag. 154-155.

Menava a più poter senza paura:
Al fin volse un menarne ad ambe mani,
E cadde il busto sopra la cintura
Proprio ove la persona era recisa,
E fe' morir chi il vide dalle risa.[1]

Anche il Betussi, per quanto in persona del Raverta si mostri restìo a metter fuori la contraddizione dell'Ariosto e getti là una scusa che in fondo è peggiore del biasimo,[2] anche il Betussi si vede ch'era nell'animo suo anzi che no severo al poeta per quella malefatta. Ed è manifesto che l'*errore* gli pareva degno d'essere propalato, se, come fa, lo mette in mostra, tirandolo in mezzo mediante un paragone stentatuccio, in un componimento dove la notizia di quello *errore* non aveva per verità troppo che vedere. Ma il bello poi è che il Betussi non s'accorse che nel secondo passo da lui riferito (quello del canto quarantesimo) di morti risuscitati, oltre a Balastro, ce ne sono altri quattro, *videlicet:* il re di Nasamonia o Nasamona, come scrive sempre l'Ariosto, ossia re Puliano; e Bambirago, Agricalte e Manilardo. Proprio così. Vediamolo. Puliano è ucciso da Rinaldo, nel canto sedicesimo. Scontratosi col figliuol d'Amone,

Furo al segnar degli aspri colpi pari,
Che si posero i ferri ambi alla testa,
Ma furo in armi ed in virtù dispari,
Che l'un via passa e l'altro morto resta.

Chi passò via fu Rinaldo; chi restò morto, Puliano. Anche Agricalte e Bambirago perirono per mano di Rinaldo, sempre lì nel canto sedicesimo. Il paladino rincuorando e rimenando alla battaglia gli Scozzesi ch'ormai piegavano in fuga, afferrata una grossa asta d'un suo scudiero, uccide Prusione re dell'isole Alvaracchie e, dietro a quello,

Morto Agricalte e Bambirago atterra.

Quanto a Manilardo re di Norizia, è da sapere ch'egli (questo nel canto duodecimo) ardì di venire a confronto con Orlando. Cominciò subito male, chè ruppe la lancia

---

[1] *Orlando Innamorato*, C. LIII.
[2] Op. cit., pag. 155.

alla penna dello scudo
Del fiero conte che nulla si mosse.

E la cosa seguitò anche peggio, perchè il paladino,

ch'avea alla posta il brando nudo,
Re Manilardo al trapassar percosse.
Fortuna l'aiutò, chè il ferro crudo
In man d'Orlando al venir giù voltosse.
Tirare i colpi a filo ognor non lece;
Ma pur di sella stramazzar lo fece.
Stordito dall'arcion quel re stramazza,
Non si rivolge Orlando a rivederlo.

Se non che, nella caduta dovè, pare, battere malamente il capo Manilardo: questo è certo che ne morì. Infatti di lì a poco, nel canto decimoquarto, alla rassegna dell'esercito pagano, Agramante, non vedendo comparire la schiera del re di Norizia e l'altra del re di Tremisenne, non sa che dirne e pensarne; ma poi apprende da uno scudiero del secondo la dolorosa verità. Lo scudiero, condottogli innanzi,

gli narrò che Alzirdo e Manilardo
Con molti altri de' suoi *giaceano* al campo.

Or bene: tutti questi morti ecco che Ruggiero un bel dì li trova risuscitati, prigioni di Dudone in Arles,

Che piangendo tenean bassa la fronte.

Per liberarli Ruggiero viene a battaglia con Dudone, ma pregato poi da questo a far pace, cessa di combattere, coll'espresso patto gli siano dati liberi i poveri re africani

Che stavano legati a capo chino,

e non gli sia inoltre impedito d'andarsene in Africa con essi. Imbarcatisi, li coglie una tempesta (una delle più belle tempeste dell'Ariosto): vista oramai irreparabile la perdita della nave,

Chi può più presto al palischelmo scende;

scendono tutti, fuorchè Ruggero; ma ahimè!, pel troppo peso,

Con tutto il carco andò il legnetto al fondo.

Ruggiero poi si salva: ma Puliano, Balastro, Agricalte, Bambirago e Manilardo muoiono tutti per la seconda volta, e... non risuscitano più. Forse non sono solamente questi i morti nel *Furioso*,

> Che per anco morir tornaro in vita.

Con molta probabilità un caso simile è quello di Andropono che Rodomonte getta dai merli delle mura parigine, nel canto decimoquarto, e poi si rivede vivo nel canto diciottesimo, dove l'uccide Cloridano. Prevedo quel che mi si può dire, cioè che ne' due luoghi forse si tratta di due distinte persone aventi il medesimo nome. E può benissimo darsi. Pure i due non solamente hanno l'istesso nome, ma si riscontrano anche a capello nella pittura che il poeta fa del loro costume; così che il credere che nei due passi si parli sempre del medesimo Andropono, è interpretazione assai più verosimile e legittima di quel che sia la sua contraria. L'Andropono ucciso da Rodomonte

> Non adora..... altro che il vino,
> E le bigoncie a un sorso si ha già vuote;
> Come veneno e sangue viperino
> L'acqua fuggìa quanto fuggir si puote.

L'Andropono che è ucciso nel sonno da Cloridano, aveva vegliato gran parte della notte, bevendo: segno questo che egli era del vino amatore non ordinario. Par dunque, come dicevo, che si tratti d'uno e non di due. Ma diamo pure che un fil di dubbio resti pel fatto d'Andropono: per quanto riguarda i cinque re, non v'è dubbio nessuno, le cose son troppo provatamente chiare.

Ora come potè essere (la domanda scivola qui naturalissima) che l'Ariosto, facciamolo pure distratto quanto si vuole, pigliasse un siffatto abbaglio, anzi un grappolo addirittura di abbagli, riunendo insieme proprio nello stesso canto, anzi nello stesso passo, come vivi cinque personaggi ch'egli aveva fatto morire altrove e quasi tutti a intervalli non troppo distanti l'un dall'altro? Chi si provasse a rispondere che la poca importanza epica di que' cinque (o sei) personaggi fu causa che al poeta cadessero troppo facilmente dalla memoria, potrebbe molto bene sentirsi ribattere che, se è vero che re Puliano e i rimanenti, al con-

fronto d'Orlando, di Ruggiero, di Rinaldo e d'altri più sfoggiati eroi del poema, possono riputarsi persone di non grande affare, essi non sono però genterelle e minutame affatto. A Puliano, ad Agricalte, a Balastro dà l'Ariosto luogo molto onorevole nella rassegna dell'esercito d'Africa. [1] Bambirago è uno di quelli che ha attorno Agramante, allorchè,

D'occider gente e di far prove vago,

entra in battaglia contro l'esercito di Rinaldo. [2]

E nell'*Orlando Innamorato* del Boiardo, ch'è come chi dicesse la prima parte del poema ariostesco, tutti questi re, eccetto Balastro (se pure il Balastro dell'Ariosto non è lo stesso personaggio che il Bardulasto dello scandianese), fanno tutti egregie prove nel torneo descritto nei canti XVI e XVII (Par. II) del poema; anzi il Boiardo, parlando di Agricalte e di Manilardo, dice di loro:

Eran costoro il fior di Pagania
Che non curavan tutto il mondo un asso.

Tutto questo non si nega esser verissimo, ma, al mio parere, tutto questo anche non tocca e però non risolve la vera questione. Imperocchè quale e quantunque sia la misura dell'importanza obbiettiva o, a meglio dire, gerarchica di questi e d'altri personaggi ariosteschi, vuoi lì nel poema, vuoi nell'antecedente tradizione romanzesca, a me par di veder chiaro questo: che, mentre taluni personaggi principali, come Carlo, Orlando, Ruggiero, Rinaldo, Rodomonte, e anche taluni de' secondari e fors'anche terziari, come per portare un esempio, è Cloridano, assorgono nel pensiero del poeta a tale una concretezza e interezza di vita, così che non ti appaiano quali creazioni fantastiche, ma te li vedi innanzi saldi, spiccati, in persona, senzienti e operanti, e effettivamente, efficacemente operanti (e di questi il poeta per *dire e ridire* ch'ei faccia, non si dimentica mai nulla); per contrario, altri personaggi dello smisurato popolo cavalleresco che l'Ariosto crea o eredita da' suoi predecessori, non pigliano nel pensiero suo una vita effettiva e piena, ma piuttosto rimangono allo stato di pure imagini e di larve senza alcuna sussistenza. Puliano, Alzirdo, Agricalte, Manilardo, Balastro, e qual-

---

[1] Canto XIV.
[2] Canto XVI.

ch'altro ancora, sono senza alcun dubbio di questo numero: essi non sono uomini vivi, sono poco più che nomi, pretti fantasmi e ombre vane e sfuggenti. Ora queste ombre possono un momento parer morire e risorgere, ma, sia per l'autore sia pel lettore, esse non muoiono e non risorgono: è una fantasmagoria che si prolunga e si svolge in tale piuttosto che in tal altro modo, sono i diversi e cangevoli aspetti d'un sogno senza vita e senza contorni.

Ora ecco la conclusione alla quale parmi dover giungere. La vera poesia è quella che ci rappresenta il fantastico colla efficacia della realtà; in altre parole, quella che traduce il fantasma in una realtà *sui generis*, ma poco meno potente su noi della realtà sperimentale ed effettiva. Io non nego che l'Ariosto cadesse in quelle sviste e contraddizioni che il Betussi, il Cocchi, il Foscolo primi notarono e in quelle ch'io aggiunsi, e fors'anco in qualche altra che altri potrà in seguito trovare: io spiego o piuttosto io m'ingegno di spiegare quelle sviste e quelle contraddizioni. E dico che l'errore e il mancamento dell'autore del *Furioso* non istà veramente nel dimenticarsi ch'ei fece che Balastro e Puliano e gli altri già menzionati erano morti e nel porli di nuovo in campo e farli morire di nuovo, sibbene nel non aver egli dato a que' personaggi quella artistica personalità e vitalità, la quale gli avrebbe impedito di contradirsi sul conto e proposito loro. Certo questo nell'Ariosto è un difetto. Ma è egli difetto che si possa in tutto cansare in un'opera poetica di lunga lena? In altre parole, può tutta la materia fantastica d'un grande e vasto poema addivenire nel pensiero dell'autore a un medesimo alto e pieno grado di vita e d'estetica efficacia? Non par possibile: ecco la risposta che sembra più equa e però più vera. Nè Orazio rispose forse altramente, allorchè sentenziò che *opere in longo fas est obrepere somnum*. E anche il nostro messer Ludovico schiacciò qualche pisolo nel lungo corso del suo poema, a guisa d'un generale che, in una lunga marcia, sonnecchi talora sul suo cavallo. Se ne meraviglino e scandalizzino i pedanti e gl'ipercritici che, in fondo, sono la stessa cosa. Egli rimane e rimarrà non pertanto, sinchè duri la lingua d'Italia, il grande, il divino Ariosto.

Adolfo Borgognoni (Rassegna Settimanale, 19 dicembre 1880).

La Grazia
secondo il Castiglione e secondo lo Spencer.

Rileggendo, di questi giorni, il *Cortegiano* del Castiglione, mi ha colpito la somiglianza, che alcune pagine di esso hanno con una teoria di Herbert Spencer. L'illustre filosofo, in un suo saggio,[1] si propone d'indagare che cosa sia, in che consista ciò che si suol chiamare *grazia*. E risponde a questo modo: « Dato un certo cambiamento d'atteggiamento da effettuare, un'azione da compiere, l'azione ha tanto maggior grazia, per quanto minore spesa di forza ci vuole ad eseguirla. In altri termini, la grazia, almeno la grazia nel movimento, *è un movimento eseguito in maniera da non sciupare la forza dei muscoli;* la grazia, nelle forme viventi, è una forma adatta a conseguire questa economia; la grazia, nelle positure, è una positura che si può mantenere conservando questa forza; e la grazia, negli oggetti inanimati, è qualunque oggetto capace di richiamare per analogia codeste attitudini e forme. Questa idea complessiva, se non è tutta intera la verità, ne racchiude almeno una buona parte: lo si riconosce, credo, se si considera *l'abitudine che abbiamo di congiungere queste due parole: disinvolto* (aisé) *e grazioso;* e più ancora se si ricordano alcuni de' fatti su i quali quest'abitudine si fonda. »

Or, nel *Cortegiano*,[2] Cesare Gonzaga domanda al conte Ludovico di Canossa che cosa sia, e come si possa acquistare quella grazia, della quale più volte il conte aveva toccato. Messer Ludovico, « benchè sia quasi in proverbio che la grazia non s'impari, » tra le altre cose dice: « Avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quegli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima; la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane, che si facciano o dicano, più che alcuna altra; e ciò è fuggir quanto più si può, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nuova parola, *usar in ogni cosa una certa*

---

[1] Pubblicato la prima volta nel *Leader* (1852): è l'ottavo nel I vol. degli *Essais de Morale, de Science et d'Esthétique*; Paris, G. Baillière, 1877.

[2] *Il libro del Cortegiano del conte* Baldassar Castiglione; Milano, dalla Soc. Tip. de'Classici Ital., 1803; vol. I, pag. 40 e segg.

sprezzatura, che nasconde l'arte, e dimostri, ciò che si fa, e dice, venir *fatto senza fatica e quasi senza pensarci*. Da questo io credo che derivi assai la grazia; perchè delle cose rare, e ben fatte, ognun sa la difficoltà, onde *in esse la facilità genera grandissima maraviglia*, e per lo contrario, lo *sforzare*, e, come si dice, tirar per i capegli, *dà somma disgrazia*, e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella sia. »

Mutatis mutandis, e tenuta nel debito conto la differenza tra il linguaggio preciso, scientifico di H. Spencer e quello un po' fiorito del Castiglione, il concetto, nel fondo, è lo stesso. Ma le analogie appariscono maggiori, se si bada agli esempi che tutti e due gli scrittori adducono per meglio lumeggiare e svolgere la loro idea. L'inglese discorre della danza, nella quale « la grande difficoltà è di ben tenere mani e braccia. Quelli che non sanno cavarsela con onore, » così continua, « *hanno l'aria, agli occhi degli astanti*, di non saper che fare delle loro braccia; le *tengono dure* distese in atteggiamento insignificante, ed a costo di *uno sforzo evidente.... Un buon danzatore*, al contrario, *ci dà l'idea* che le sue braccia, invece d'incomodarlo, gli servono davvero. Ognuno de' loro movimenti, pur parendo esser conseguenza di qualche movimento precedente del corpo, serve a qualche cosa. *Noi sentiamo* che quel movimento ha giovato all'insieme, invece di imbarazzarlo; in altri termini, che un'economia di forza è stata ottenuta. » Nel *Cortegiano* il conte, una volta, domanda: « *Qual di voi è che non rida*, quando il nostro M. Pierpaulo danza alla foggia sua, con quei saltetti e gambe stirate in punta di piede, *senza mover la testa, come se tutto fosse un legno*, con tanta attenzione, che di certo pare che vada numerando i passi? » E più innanzi, quando riassume tutto il discorso, nota: « Medesimamente nel danzare, un passo solo, un sol movimento della persona grazioso, *e non sforzato, subito manifesta il sapere di chi danza.* »

Nel *Saggio* dello Spencer è arrecato un altro esempio: « Le prime prove, e principalmente i primi e timidi tentativi per far delle figure nel patinare, sono insieme sgarbati e penosi: *in questo, acquistar abilità è lo stesso che acquistar disinvoltura*. Una volta che uno si risolve ad avere la fiducia necessaria, e sa

muovere i piedi, quelle contorsioni del corpo ed evoluzioni delle braccia, di cui prima si serviva per non cadere, le trova inutili; lascia che il corpo segua senza paura l'impulso ricevuto, e le braccia vadano come vogliono; *e sente bene che il mezzo di eseguire un movimemto mettendovi della grazia, è il mezzo che costa lo sforzo minimo. Gli spettatori*, se vi pongono mente, *non mancheranno d'osservare lo stesso fatto.* » Il Castiglione si serve d'una immagine analoga: « Eccovi che un uom che maneggi l'arme, se per lanciar un dardo, ovver tenendo la spada in mano, o altr'arma, *si pon senza pensar scioltamente in una attitudine pronta* con tal *facilità* che paia il corpo e tutte le membra stiano in quella disposizione naturalmente, e *senza fatica alcuna,* ancora che non faccia altro, *ad ognuno si dimostra esser perfettissimo in quello esercizio.* »

Come si vede, tutti e due gli scrittori curano di porre in rilievo le impressioni che riceverebbe chi guardasse agli atti e a' movimenti, di cui essi parlano. La ragione è, che tutti e due sentono di dover cercare in quelle impressioni il fondamento stesso della teoria della Grazia. Messer Baldassarre non procede con ordine rigorosamente logico, perchè l'indole del suo libro così vuole: inoltre, egli è preoccupato, per non dir distratto, dall'antitesi tra *grazia* ed *affettazione*, e dalla necessità del *parere* disinvolti, sulle quali gli sembra utile insistere; però mostra d'aver abbastanza chiaro innanzi alla mente quel principio, che lo Spencer formula con maggior precisione. Come nel definire la Grazia e negli esempi, così nell'indicare la causa prima del fatto, egli e lo Spencer vanno d'accordo. Giudichi ognuno.

Nel *Cortegiano,* Cesare Gonzaga, proponendo al conte di Canossa il suo quesito, dice: « Questo [la Grazia] mi par che mettiate per un condimento d'ogni cosa... E veramente credo io, che ognun facilmente in ciò si lascerebbe persuadere, perchè per la forza del vocabolo si può dir, che chi ha grazia quello è grato. » Dal canto suo, il conte, dopo aver riso alle spalle del povero messer Pierpaulo, aggiunge: « Qual occhio è così cieco, che non vegga in questo la disgrazia della affettazione e la grazia in molti uomini e donne, che sono qui presenti, *di quella sprezzata disinvoltura* (che

nei movimenti del corpo molti così la chiamano), con un parlar, o ridere, o adattarli mostrando non estimar, e pensar più ad ogn'altra cosa, che a quello, per far credere a chi vede quasi di non saper nè poter errare? » Altrove messer Ludovico osserva: « Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura, *oltra che essa sia il vero fonte donde deriva la grazia*, porta ancor seco un altro ornamento; il quale accompagnando qualsivoglia azione umana, per minima che essa sia, non solamente subito scopre il saper di chi la fa, ma *spesso la fa estimar molto maggiore di quello che è in effetto; perchè negli animi delli circostanti imprime opinione* che chi così facilmente fa bene, sappia molto più di quello che fa; e se in quello che fa ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio. » Conchiudendo, il conte sentenzia: « Sarà adunque il nostro Cortegiano *estimato* eccellente, ed in ogni cosa *averà grazia*,.... se fuggirà l'affettazione. »

Ed ecco in qual modo finisce il *Saggio* dello Spencer: « L'idea di *grazia*, in ciò ch'essa ha di soggettivo, ha il suo principio nella *simpatia*. La medesima facoltà, che ci fa fremere alla vista del pericolo altrui, che alle volte agita le nostre membra alla vista d'un uomo che lotta e cade, *ci fa partecipare, in maniera confusa, a tutte le sensazioni muscolari, che i nostri vicini provano*. Quando i loro conati sono violenti o disadatti, noi proviamo, benchè debolmente, le sensazioni spiacevoli che avremmo noi, se que'moti fossero nostri. Quando essi *hanno della disinvoltura*, proviamo *per simpatia* le sensazioni di piacere che que' moti annunziano in coloro, *ne' quali li osserviamo*. »

Mi par evidente che, se si sostituisse, nelle parole del Castiglione, alla *stima* la *simpatia*, esse esprimerebbero, in sostanza, il concetto dello Spencer. Ad ogni modo, come, per quest'ultimo, la grazia, ad essere *sentita*, ha bisogno che una corrente di simpatia unisca colui che si muove con quelli i quali lo guardano; così per il Castiglione essa rimarrebbe, se così posso dire, senza effetto utile, se ne' circostanti non accrescesse stima per quello che ne è adorno. Anche qui, mi sembra poter conchiudere, mutato quel che va mutato, fatta la parte della naturale differenza che corre tra il linguaggio della conversazione e quello della

dissertazione, tra il fine limitato che messer Baldassarre si proponeva e il fine assai più comprensivo e generico dello Spencer, i due risolvono il problema quasi, se non proprio, allo stesso modo.

Questa somiglianza grandissima di vedute è tanto più singolare, in quanto tutto fa credere che Herbert Spencer non avesse letto il *Cortegiano*, quando compose il suo *Saggio*.

FRANCESCO TORRACA (*Rassegna Settimanale*, 6 febbraio 1881).

La « Vita » del Cellini.

Noi non abbiamo alcun libro nella nostra lingua tanto dilettevole a leggersi, quanto la *Vita* di quel Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo nel puro e pretto parlare della plebe fiorentina. Quel Cellini dipinse quivi sè stesso con sommissima ingenuità, e tal quale si sentiva d'essere; vale a dire bravissimo nell'arti del disegno, e adoratore di esse, non meno che de' letterati, e spezialmente de' poeti, abbenchè senza alcuna tinta di letteratura egli stesso, e senza saper più di poesia che quel poco saputo per natura generalmente da tutti i vivaci nativi di terra toscana. Si dipinse, dico, come sentiva d'essere; cioè animoso come un granatiere francese; vendicativo come una vipera; superstizioso in sommo grado, e pieno di bizzaria e di capricci; galante in un crocchio d'amici, ma poco suscettibile di tenera amicizia; lascivo anzi che casto; un poco traditore, senza credersi tale; un poco invidioso e maligno; millantatore e vano, senza sospettarsi tale; senza cirimonie e senza affettazione; con una dose di matto non mediocre, accompagnata da ferma fiducia d'essere molto savio, circospetto e prudente. Di questo bel carattere l'impetuoso Benvenuto si dipinge nella sua vita senza pensarvi su più che tanto, persuasissimo sempre di dipingere un eroe. Eppure quella strana pittura di sè stesso riesce piacevolissima a' leggitori, perchè si vede chiaro che non è fatta a studio, ma che è dettata da una fantasia infuocata e rapida; e ch'egli ha prima scritto che pensato. E il diletto che ne dà, mi pare che sia un po' parente di quello che proviamo nel vedere certi belli ma disperati animali, armati di

unghioni e di tremende zanne, quando siamo in luogo da poterli vedere senza pericolo d'esser da essi tocchi ed offesi. E tanto più riesce quel suo libro piacevole a leggersi, quanto che, oltre a quella viva e natural pittura di sè medesimo, egli ne dà anche molto rare e curiosissime notizie de' suoi tempi, e specialmente delle corti di Roma, di Firenze e di Parigi; e ne parla minutamente di molte persone già a noi note d'altronde, come a dire, d'alcuni famosi papi, di Francesco I, del contestabile di Borbone, di madama d'Etampes, e d'altri personaggi mentovati spesso nelle storie di que' tempi, mostrandoceli, non come sono nelle storie gravemente e superficialmente descritti da autori che non li conobbero di persona, ma come apparirebbero, verbigrazia, nel semplice e famigliar discorso d'un loro confidente o domestico servidore. Sicchè questo è proprio un libro bello ed unico nel suo genere, e che può giovare assai ad avanzarci nel conoscimento della natura dell'uomo.

GIUSEPPE BARETTI, *Frusta Letter.*, n. VIII.

Le Lettere di Filippo Sassetti. [1]

Que' bravi ragazzi che gridarono: « Abbasso Senofonte! » impareranno a conoscere in questo libro un mercante che cita Platone e Aristotile nel testo greco, e scrive con la medesima abilità sopra i cambi e i traffici e sopra questioni letterarie e filosofiche; un mercante che a trentaquattro anni è ascritto alla maggiore Accademia fiorentina, e difende Dante e s'accapiglia con l'Ariosto, e imprende a tradurre e commentare la Poetica d'Aristotile: un mercante che ricopia di suo pugno le *Pistole di Seneca*, volgarizzate nel buon secolo, e si mette a ricercare con Scipione Ammirato la genealogia delle illustri famiglie fiorentine; un mercante, finalmente, che presta danaro gratis e crede in Dio, e stima per nulla ogni cosa, quando c'è di mezzo « l'obbligo del galantuomo » (pag. 187).

Questo onesto mercante amò tanto lo studio e fu così sobrio, che Luigi Alamanni potè dire di lui che « avesse consumato più olio che vino. »

Scrivendo lettere, egli aveva molte cose a dire; e quindi non è maraviglia che le dica alla buona, e che abbia quasi più pensieri che parole. Piace poi

[1] Con Prefaz. di Eugenio Camerini; Milano, Sonzogno, 1874.

molto per certa sua naturale festevolezza, e per la bontà dell'animo che trasparisce da ogni pagina, e per le curiose e svariate osservazioni, che su uomini e cose tanto diversi egli va facendo, con la perspicacia d'un ingegno naturalmente avido di sapere, e addestrato e fatto acuto dal « solvere, » com'egli dice, « i cavilli » de' filosofi (pag. 28).

Bisogna sentire con che garbo, fin da quando era agli studi a Pisa, veniva esercitando il suo spirito osservatore su quanto lo circondava. Bisogna sentire come dà la berta a qualche professore svogliato e ai condiscepoli, più svogliati ancora. Nella prefazione del Camerini son riferiti dalle lettere che il Sassetti scrisse da Pisa, tutti que' passi che spargono lume sulla vita dell'Università di quel tempo: e da essi apparisce pur troppo che la volontà di studiare svaporava insieme con la frequenza degli scolari.

Ma il Sassetti batteva sul sodo, e nei travagli de' suoi lunghi viaggi, in tutte le avversità della vita ebbe poi dagli studi il meritato conforto. Il 19 febbraio 1579, scriveva da Lisbona a Francesco Bonciani in Firenze: « . . . io me ne venni qui per far bene, come dicono qua, e fino a ora non mi è succeduto più che tanto; perchè dovunque vo io, si congiungono, venendovi da tutti a quattro e' punti cardinali, tutti e' finimondi. El re morì; perdessi l'esercito; mutossi nuovo stato, nuove condizioni; alterazione d'ogni negozio; svanimento d'ogni disegno. Non si guadagnò, e dove si aveva speranza di profitto, vi successe manifesta perdita. » Ma di queste disgrazie e della solitudine forzata in cui doveva vivere si consolava, com'egli dice, leggendo « Plauto e un poco di storiaccia di queste navicazioni e discoprimenti orientali. » E all'amico Bonciani, che aveva anche lui i suoi guai, dice nella stessa lettera: « Confortovi a legger Plauto, chè ne caverete molto diletto. »

Notevole è poi in quest'uomo singolare la serenità dello spirito, che non lo abbandona un momento, neppure ne' più gravi pericoli: sicuro indizio d'un forte carattere, come ne produceva l'Italia a quel tempo. A Lisbona, per esempio, poco prima che partisse per l'Indie, lo colse l'itterizia e, malato com'era, così scriveva a Francesco Valori: « Sebbene io non ho da dirvi di me e di mia sanità le migliori nuove del mondo,

della borsa sì, perchè essendo diventato d'oro, io debbo insieme essere arricchito » (pag. 193).

E a Lisbona si ricorda ancora del suo antico maestro di filosofia naturale, Francesco Bonamici; e per fargli cosa gradita, gli manda in una lunghissima lettera, e con modestia di discepolo, le osservazioni che era andato facendo su vari fenomeni meteorici (pag. 165-177).

Il viaggio alle Indie, cosa audacissima a que' tempi, egli lo imprese non tanto per far fortuna, quanto per desiderio ardentissimo di sapere. Lo spingeva, sì, anche la speranza di riparare alle disgrazie della sua famiglia; ma quand'essa era ancora in buono stato, già egli «aveva uno struggimento» (pag. 179) di conoscere quelle remote contrade: «cosa,» egli dice, «da me lungamente e fino da fanciullo desiderata» (pag 161). E gli era caro che lo scopo principale della sua impresa si conoscesse a Firenze; e lo fa intendere chiaramente in una lettera a Francesco Valori, che è la sessantesimaquinta di questa edizione. Nella qual lettera è pur detto come egli dovesse recarsi in India con l'incarico di «assistere alla compera de' pepi» per un negoziante di Lisbona, il quale gli dava per questo uffizio una larga provvisione, su cui il Sassetti disegnava di far de' risparmi per negoziare a conto proprio. L'amico suo e indiviso compagno, Orazio Neretti, che a Goa raccolse gli ultimi voti di lui e gli fece l'epitaffio, scrisse in esso che il Sassetti aveva misurato tanto mare *novarum rerum causas indagandi studio, potius quam lucri*.

Poichè dunque il Sassetti non deve esser messo tra quegli «eroi vili» della mercatura, dei quali parla il Leopardi ne' suoi *Pensieri*, è bello sentire la risolutezza con cui discorre del suo audace disegno. «Or pensate voi,» scriveva a Francesco Valori, «pensate voi che centomila villani abbiano ad ire in India, et io no? Per la mala ventura, se io sarò più codardo di loro! . . . È certo che questo volontario esilio non mi si fa per altro sentire, che per rimanere senza speranza per molto tempo di vedere gli amici miei cari» (pag. 163-64).

E dal suo proposito non si smosse di un ette, neppure quando il piloto inesperto che doveva condurlo in India, dopo averlo fatto vagare inutilmente per cinque mesi interi nell'immensità dell'oceano, lo ri-

condusse a Lisbona; che anzi l'anno dipoi, egli ebbe l'audacia o, come dice lui stesso, «il poco giudizio « di tornare a mettersi sopra la medesima nave guidata ancora da quel bravo piloto, « la quale, » egli aggiunge, « fu a tocca e non tocca per fare il medesimo giuoco del tornare a dietro un'altra volta » (pag. 216).

Arrivato finalmente, dopo mille pericoli, al sospirato paese, così da Coccino comincia tutto festante una lettera alla *molto onoranda e carissima sorella:* « Va' va', alla fine e' s'arriva.... Siamo stati sette mesi in mare, e non siamo diventati pesci; vedete un poco se questa è stata una cosa da valentuomini! » E tutta la lettera è del medesimo tenore; ci si sente proprio l'uomo soddisfatto. « L'altre navi che si partirono con esso noi, ebbono miglior viaggio, chè stettono cinque mesi pel cammino e andarono a Goa, che è la principal terra d'India, e per la via presero un porto che si chiama Mozambique, dove smontarono in terra e riposaronsi venti giorni o più; di modo che, quando io considero la differenza dal loro viaggio al nostro, che fu sì cattivo e travaglioso, e 'l loro così buono, io vo facendo conto che noi fussimo migliori de' nostri compagni, perchè le tribolazioni e i travagli, come voi sapete, si dànno a' buoni.... Io non ho ancora provveduto cosa nessuna da mandarvi, ma innanzi che si partano tutte le navi, dovrà pure capitarci qualcosa, e io mi ricorderò della Margherita, la quale si anderà già facendo donna e bisognerà che voi pensiate a trovargli un marito. Qua non ci sarebbe verso a procacciargliene, se già ella non si contentasse di uno che fusse tutto nero. È ben vero ch'ella non durerebbe fatica ad aiutarlo spogliare, nè a cucirgli le camicie e le lenzuola, nè a tener conto de' suoi panni lani, che sono tutte comodità che vogliono dire qualcosa! Vedete un poco se ella avesse inclinazione, e lascisene intendere, chè per trenta o quaranta ducati, o meno, se gli potrà comprare » (pagine 214-16).

Anche nell'India, tra il pepe e i garofani, il Sassetti non dimentica un momento gli studi letterari. A' 17 gennaio 1588 scriveva da Coccino a Lorenzo Giacomini: « Non ho per ancora letto el libro di messer Giorgio nostro (il *Trattato degli elementi del parlar toscano,* di Giorgio Bartoli)... Se Iddio mi darà grazia che io torni a Goa sano, e mi guardi dalle mani di

quei corsari che, venendo qua, fecero tutto un giorno allo amore con esso meco, lo leggerò. »

E intanto andava raccogliendo notizie sulla storia, sui costumi, sulle istituzioni e sulle lingue di que' popoli, e faceva preziose osservazioni sui prodotti del suolo, sul clima e sui fenomeni naturali. Dimanierachè, se per questa parte non vorremo asserire col Polidori ch'egli sia stato un precursore degli accademici del *Cimento*, perchè, come dice il Camerini, « altro è l'osservazione instituita scientificamente e con un fine scientifico, altro è l'osservazione accidentale; » tuttavia dovremo ammettere che dalle osservazioni di un dilettante come il Sassetti, la scienza, e più anche la storia della scienza, hanno cavato e possono cavare ancora non lieve profitto.

Peccato davvero che manchi a queste Lettere un commentario geografico, etnografico e fisico. E ha ragione il Camerini, che l'uomo adatto a farlo sarebbe il De Gubernatis, il quale ne ha già dato un bel saggio nella *Memoria intorno ai Viaggiatori italiani nelle Indie Orientali*. In essa il dotto orientalista ha rilevato e dimostrato, che il Sassetti presentì nelle Indie la filologia comparata, e dopo che ebbe valutata giustamente la sapienza brahmanica, si disponeva a farne conoscere a tutti le opere, quando la morte interruppe i suoi disegni.

Il medesimo De Gubernatis afferma che sulle scienze indiane il Sassetti disse, tre secoli fa, cose che si apprendono ora, e ci dette anche qualche notizia, che dovrebbe condurci a nuove ricerche nella letteratura dell'India. E poichè le Lettere del Sassetti intorno a cose indiane non rimasero inedite fino a questo secolo, come credeva il De Gubernatis, ma furono pubblicate nella prima metà del secolo XVIII; perciò non è punto improbabile che i pochi cenni ch'egli faceva in una lettera a Bernardo Davanzati sulla somiglianza dell'italiano col sanscrito (pag. 341), abbiano dato lume agl'Inglesi per richiamare le lingue dell'occidente all'antica loro sorella indiana. Ma anche questo fatto, se torna in ogni modo a grande onore dell'ardito Fiorentino, per gl'Italiani che vennero dopo è un ben misero vanto: anzi è una prova, che lo stampo su cui fu fatto il Sassetti è rotto da un pezzo tra noi.

OMÈGA.

Di alcune fonti della « Gerusalemme Liberata. »

Anni fa, il buon bibliofilo Pietro Bigazzi, compiendo la sua quasi giornaliera rivista ai muriccioli dove si pongono in mostra i libri vecchi, fermatosi al palazzo Riccardi mise le mani sopra un librettucciaccio, che altri forse nemmeno avrebbe degnato di uno sguardo. Era un'antica edizione dell'*Iliade*, tutta sbertucciata e ingiallita; ma ad aperta di libro gli venne innanzi il luogo del quattordicesimo, dove Omero descrive il cinto di Venere. In margine c'era una postilla di vecchio carattere, che diceva press'a poco così: *Ricordarsene per il cinto d'Armida.* Chiuse subito il libro, lo pagò pochi soldi, e se lo portò, contento come una pasqua, a casa. Niun dubbio era possibile; e il confronto del carattere confermò che quella era l'*Iliade* appartenuta al Tasso: che leggendola ei vi aveva preso l'idea del cinto della maga descritto nel XVI canto della *Gerusalemme,* e che, per non scordarsene, appena balenatagli l'idea, ne aveva preso appunto sul testo stesso.

A chi vien ultimo o tardi riman poco da inventare; senza che, il campo dell'invenzione, checchè si dica della inesauribile forza della fantasia umana, è assai ristretto. Anche della invenzione poetica può ripetersi la dolorosa sentenza del Savio: *Nil sub sole novum;* sicchè tutto consiste nel rimanipolare variamente elementi già noti ed adoperati, e dar loro diverso atteggiamento e colore col magistero dell'arte.

A niuno sarebbe del resto sfuggita la imitazione omerica del Tasso, se anche fosse rimasto sempre ignoto il ricordo in margine all'*Iliade;* e se anche il poeta stesso nel suo *Giudizio della Gerusalemme,* non avesse confessato le molte fonti classiche alle quali egli ebbe ricorso, specialmente nella riforma del poema. L'ammiraglio Giovanni, ei dice, è tolto dal Nestore omerico; Ruperto d'Ansa assomiglia a Patroclo, i due Ruberti ad Aiace, Tancredi a Diomede, Raimondo ad Ulisse, Guglielmo a Teucro; Riccardo si ragguaglia ad Achille, Loffredo è ritratto di Fenice, Baldovino ha qualche somiglianza con Menelao, Ducalto con Priamo, Ascagoro con Antenore, Lugeria e Funebrina sono inventate ad imitare Andromaca ed Ecuba. Nella morte di Ar-

gante è imitata quella di Ettore; in quella di Solimano e di Amuralto, la morte di Lauso e di Mesenzio. Sempre più strettamente attenendosi ai modelli antichi, omerici specialmente e virgiliani, credeva il Tasso di migliorare l'opera sua, anzi renderla perfetta; sicchè egli stesso, per esaltare il proprio lavoro, additava gli esemplari tenuti dinanzi a sè.

Fra quello che ha confessato l'autore e quello che hanno trovato i commentatori, e specialmente Orazio Lombardelli nel suo *Discorso,* si può dire nulla ormai esser ignoto ed inesplorato in proposito delle fonti classiche, alle quali il Tasso attinse copiosamente. Ma altri poemi e leggende anteriori, nelle quali si rinvengono i primi germi di episodi della *Gerusalemme,* si ritrovano e si studiano soltanto al dì d'oggi; e il dotto poeta sarebbesi forse vergognato di rivelare ai pesanti e compassati critici dell'età sua qual era l'umile origine di certe parti dell'eroico e grave poema. Ai lettori odierni, invece, non sarà forse discaro conoscere alcune di queste fonti dispregiate, alle quali è pur forza dire che il Tasso attingesse.

Che in gioventù il Tasso, nel quale sempre andarono del pari l'erudizione e la poesia, lo studio e l'ispirazione, leggesse romanzi di cavalleria italiani e francesi, è cosa notissima. La reverenza affettuosa al padre e il desiderio di emularne il valore, lo dovè portare a studiare in quei cicli cavallereschi, donde Bernardo aveva preso il soggetto ai suoi poemi dell'*Amadigi* e del *Floridante:* anzi il primo saggio della sua attitudine poetica fu, come è noto, il *Rinaldo,* nel quale il giovane autore trasfuse favole e personaggi dell'epopea carolingia, non senza fors'anche ricorrere all'anonimo *Innamoramento di Rinaldo,* o ai suoi prototipi francesi. Certo è però che, anche in età più inoltrata, quando più dovean piacergli e Omero e Virgilio e Stazio e l'Ariosto, in Ferrara stessa aveva egli modo di rituffarsi nella lettura dei poemi dei Paladini e dei Pari, nei romanzi di avventure e nelle canzoni di gesta. La biblioteca dei suoi signori estensi, come appare dal Catalogo testè pubblicato,[1] era ben provvista di Lancillotti, di Turpini, di Tristani, di Santi Graal, di Troiani, di Spagne, di Aspromonti, di Bovi d'Antona, ed è dif-

---

[1] Cittadella, *Il Castello di Ferrara;* Ferrara, Taddei, 1875; pag. 63 e segg.

ficile che il Tasso adulto e celebre, sdegnasse quei vecchi membranacei, che pure aveva amato e sfogliato nella adolescenza. Anzi, ormai volto col suo pensiero a un poema, nel quale dovevano consertarsi l'indole religiosa colla eroica, e l'ascetismo dei crociati colle avventure d'amore, è naturale che pescasse anche in quel mare magno di poesia cavalleresca.

Non parrà certamente strano che almeno conoscesse un poema, il quale ha lo stesso titolo del suo: *Jérusalem*, e che forma parte del ciclo sul Cavalier del Cigno, cioè della *gesta* di quei duchi di Buglione, onde discese Goffredo. Ora ognuno ricorda la bella descrizione che fa il Tasso dei crociati, quando giungono innanzi alla città, *di Cristo albergo eletto,*

> Dove morì, dove sepolto fue,
> Dove poi rivestì le membra sue.

Si odono *sommessi accenti e tacite parole*, si scingono i fregi e si sciolgono i calzari, e piovono pie e calde lagrime dagli occhi. Un vecchio trovero francese così aveva descritto il medesimo fatto:

> Virent la tour David, l'ensegne et le dragon,
> La porte Saint Estienne, le carnier de lion:
> Jérusalem enclinent par grant affliction.
> Là veissiés des larmes tant grande ploroison;
> Cascuns en ot molliet le face et le menton;
> Là péussiés véir, Dex! tant rice baron
> Mordre et baisier la piere et la terre environ.
> L'uns le disoit à l'autre, et traioit son sermon:
> « Par ci passa Jhesus qui souffri passion,
> Si benéoit apostre et tot si compaignon. »
> Buer avonmes soufert tant persecution,
> Et tant fain et tant soif et sans destranison,
> Les vers et les orages, la noif et le glacon,
> Quant or veons la vile où Dex prist passion,
> Où il recoilli mort por no redemption.[1]

Forse alcuno dirà che l'identità della situazione, porta seco anche rassomiglianza nei particolari. Ebbene; passiamo ancora alcune ottave; e nello stesso canto terzo vediamo il primo combattimento di Tancredi e Clorinda. Il cavaliere cristiano rompe all'avversario i lacci all'elmo, che gli balza di testa:

---

[1] *Hist. Littér. de la France*, XXII, 371.

E, le chiome dorate al vento sparse,
Giovane donna in mezzo al campo apparse.

Bel colpo invero, e bella invenzione: ma di questa l'autore primo non è il Tasso. Certo egli non conosceva il duello fra Sohrab e la forte virago Gurd-aferid descritto da Firdusi nello *Scianamè,* e così bellamente tradotto dal nostro Pizzi:

Non rattiene
L'altro il sùbito ardor, ma in gran tempesta
Le si fa sopra col cavallo, al capo
Letal colpo le drizza e la celata
Le svelle. Al vento libere le bionde
Chiome apparvero allora svolazzando,
E sotto a quelle di fanciulla un volto
Fulgido, come il sol quando al mattino
Sorto appena dal mar, co' primi raggi
Indora folgorando il monte e il piano.[1]

Ma per giungere fino al Tasso, quest'episodio dell'epica orientale è passato pei poemi cavallereschi di Francia e d'Italia, ov'è pur tanto della poesia di quei popoli lontani. Il Rajna, nel suo erudito libro sulle *Fonti dell'Orlando,*[2] ci fa sapere di un duello fra Ricieri e Galaziella narrato nell'*Aspromonte:* « e quand'ella percosse in terra, si ruppero e' lacci dell'elmo, e uscille l'elmo di testa, e' capelli si sciolsono e sparsonsi sopra all'arme. » In altro romanzo, il *Rubione,* Rinaldo combatte con Braidamante, e quegli se la gitta sotto, « e cavògli l'elmo, e le trezze si sparsono. » Adunque questo bell'episodio della *Gerusalemme* apparteneva ormai quasi alla topica dell'anteriore poesia cavalleresca!

Dal primo abbattimento di Tancredi e di Clorinda passiamo all'ultimo. L'eroina cade trafitta dal suo avversario ed amante; ma prima di morire, chiede il battesimo, e il cavaliere empie l'elmo dell'acqua di un picciol rio e torna al mesto ufficio. Ben dice l'illustre Paulin Paris, nella *Storia Letteraria della Francia,*[3] non potersi dubitare che il Tasso abbia tolto quest'episodio dall'antico poema dei *Chétifs,* che anch'esso è parte del ciclo di Goffredo, e precisamente dal com-

---

[1] *Racconti epici;* Torino, Loescher, 1877; pag. 766.
[2] Pag. 44-47.
[3] XXII, 387; XXV, 527.

battimento di Riccardo di Caumont col saraceno Morgalis o Sorgalis. L'infedele caduto moribondo sul campo prega il suo vincitore che lo faccia rinascere alla vera fede, prima ch'e' muoia: e l'altro si presta al pietoso ufficio:

> Un héaume saisi, à la rivière ala,
> Ricars a pris de l'eau et puis s'en retourna...
> Sur le chief du payen li vassaus le gietta,
> Ou non de Trinité iluec le baptisa ecc.

Il Tasso da grande e vero poeta, e mescolando accortamente affetti divini ed umani, ha fatto del momentaneo sacerdote, l'amante di colei che cade trafitta per mano dell'amatore stesso, e per lui trova dischiuse le porte celesti.

Altra copiosa fonte di episodi, d'immagini, di colori, dovevano essere al Tasso le sacre leggende, che così bene rispondevano alle sue tendenze, e ne alimentavano gli spiriti ascetici. E da esse crediamo derivato quell'episodio di Olindo e Sofronia, del quale fu tanto disputato, e che è una gemma del poema. Ognuno conosce la generosa gara del martirio che sorge fra loro; nell'una per zelo religioso e carità dei fratelli, nell'altro per amore. Il nome dell'eroina si trovava nell'*Amadigi* di Bernardo, il quale ne fa anch'egli una ribelle alle leggi d'amore, specialmente col suo fedele Galindo, che invano la salva da morte, perchè

> Ell'ha il cuor sì indurato e sì protervo,
> Che nol vuol per amante nè per servo.

Galindo diventa facilmente Olindo;[1] ma il primo germe dell'episodio, il Tasso lo trovò piuttosto nella leggenda di Didimo e Teodora, raccontata anche da S. Ambrogio nel libro *De virginibus*, che Torquato non poteva certo ignorare. Teodora cristiana è accusata, e dal giudice condannata al lupanare; ivi accorre Didimo, non per macularne l'onestà, ma per salvarla, dandole i suoi panni. Quando più tardi i custodi si accorgono dell'inganno, Didimo è condotto al supplicio, e sarebbe ucciso immantinente, se la vergine non corresse a contendergli la palma del martirio, gridando: *In me lata ista sententia, quae pro me lata est.* Odasi come un antico

---

[1] VERATTI, *Dell'episodio di Sof. e Olin.*, negli *Opusc. relig. e letter. di Modena,* 1882, IV, XI, 215.

drammaturgo sacro, anzi, dacchè la *Rappresentazione* era destinata ad un convento di suore, forse una monaca poetessa, ha esposto in versi il nobile contrasto:

— Fermate, voi errate, i' son quell'io
Che morir debbo, e non quest'innocente,
Qual ha voluto salvar l'onor mio:
E del vostro Signor questa è la mente
Ch'io morta sia, perchè amando il mio Dio
Le sue ricchezze ho stimate nïente;
Sciogliete lui, e il ferro in me voltate,
E con quel la mia carne trapassate.
— Pàrtiti, Teodora, e non volere
Impedir mio martirio e mia vittoria;
Deh lasciami la palma possedere,
Non mi tòrre il trionfo e la mia gloria;
Lasciami in ciel co' martiri godere,
Nè cancellar la mia scritta memoria;
Fate voi quello ch'el Signor vi ha imposto,
E 'l sangue mio deh versate qui tosto.[1]

Certo anche qui il Tasso, forse anche ricordando Florio e Biancofiore legati insieme allo stesso palo e vicini ad esser divorati dalle fiamme,[2] e Giovanni da Procida nella medesima situazione con Restituta,[3] ha migliorato il suo tema, per quell'opportuno mescolamento degli affetti umani coi divini, che da taluno gli fu rimproverato come contrario alla religione, o all'arte soltanto, o ad ambedue; ma che, mentre determina il carattere del poema, ne assicurò la perennità e la popolarità.

Altri raffronti potremmo fare; ma il fin qui detto è forse sufficiente a mostrare che per l'illustratore o anche pel semplice lettore della *Gerusalemme,* allo studio delle fonti classiche ed antiche è indispensabile aggiungere anche quello della letteratura cavalleresca e leggendaria del Medio Evo.

ALESSANDRO D'ANCONA, *Varietà Storiche e Letterarie;* 1ª ser.; Milano, Treves, 1883; pag. 99-108.

---

1 *Rappres. Sacre,* II, 344.
2 Nel *Filocopo;* vedi LANDAU, trad. Antona-Traversi, Napoli, Vaglio, 1881, pag. 138.
3 *Decamer.* V, 6: vedi un articolo di F. COLAGROSSO, *Un episodio della Gerusalemme,* nel *Napoli-Ischia,* num. unico, Napoli, 1881.

Il Tasso e la fine del Rinascimento.

Mentre l'apparizione del Machiavelli, e con lui dell'osservazione esperimentale su 'l fatto umano, annunzia finita l'età della poesia, come causa a un tempo ed effetto di una data civiltà, come lavoro a cui la nazione tutta coopera; il poema dell'Ariosto, nel quale la fantasia individuale licenziasi a un viaggio senza termine ed oggetto, viene a dire lo stesso. L'Arte per l'arte è la fine della poesia popolare e nazionale o sociale che voglia dirsi: l'arte per l'arte gira e rigira sopra sè stessa, e anche nega e rinnega e oltraggia e distrugge, non sè veramente e il sentimento o lavoro individuale, ma il termine oggettivo della poesia. Ed ecco: al poema romanzesco, prima assai che la dolorosa e alta satira del Cervantes e il lepido travestimento del Tassoni, tocca la parodia grossolana del Folengo e dell'Aretino: le maccaronee sbizzarriscono a canto alle eleganze latine del Fracastoro e del Vida; e un nuovo genere, il bernesco, si contrappone alla lirica. L'Italia nel secolo decimosesto levò la poesia a idealismo artistico, e insieme, che è effetto assai comune dell'idealizzare, la fissò, la cristallizzò. Pure le rimaneva ancora del movimento e dell'azione: il Machiavelli e l'Ariosto da due parti opposte venivano a riscontrarsi e a toccarsi nella commedia; e il fatto di uno storico e di un epico commediografi dà ragione, più assai che ogni lungo discorrere, di quel secolo e di quella letteratura.

Ma in vece di buone commedie l'Italia ebbe un altro poema, un poema eroico e religioso, la *Gerusalemme Liberata*. L'Europa latina pareva su quelle prime accettar con fervore il rinnovamento cattolico che la Chiesa tentò opporre nel concilio tridentino alla riforma protestante: tutta l'Europa cristiana sentiva minacciata la sua civiltà dall'impero ottomano: suonava ancora dai mari il fragore della battaglia di Lepanto, l'ultima grande battaglia cristiana della quale tanta parte furono gl'Italiani, l'ultimo cozzo glorioso fra l'occidente e l'oriente. Il tempo era opportuno, e il Tasso tale da poter sorgere poeta e del rinnovamento cattolico e della civiltà cristiana. Nessuna figura infatti ha il cinquecento così seria e gentile come quella di

Torquato Tasso. Egli è l'erede legittimo di Dante Alighieri: crede, e ragiona la sua fede per filosofia: ama, e comenta gli amori dottrinalmente: è artista, e scrive dialoghi di speculazioni scolastiche che vorrebbon esser platonici: innova, e teorizza. E, come Dante, ha sempre qualcosa da rimproverarsi nella coscienza sua di cattolico: al suo poema, pur essenzialmente religioso e cavalleresco, sovraintesse un'allegoria spirituale e morale: a ogni modo teme sempre di averlo fatto soverchiamente profano, e lo rifà purificato: nè anche del rifacimento si contenta, e finisce col poema della creazione. Egli è il solo cristiano del nostro Rinascimento: del quale per altro partecipa tanto, che il sensualismo nell'opera sua si mescola al misticismo; ed egli se ne addolora e pente, mentre il popolo se ne piace. Ma di questa duplicità dell'essere suo ondeggiante fra il sensualismo e l'idealismo, fra il misticismo e l'arte; ma di questa discordia della vita a cui è condannato egli, cavaliere del medio evo, scolastico del secolo decimoterzo, erede di Dante, smarrito in mezzo al Rinascimento, fra l'Ariosto e il Machiavelli, fra il Rabelais e il Cervantes; di questa duplicità, di questa discordia egli porta innocente la pena, e se ne accora tanto che ne impazza. Il grido molle e straziante della elegia che pur fra gli accordi della tromba epica gli prorompe dal cuore mesto e voluttuoso lo annunzia il primo in tempo dei poeti moderni: il Tasso ha la malattia delle età di transizione, dello Chateaubriand, del Byron, del Leopardi.

E, così in disaccordo com'egli era col tempo suo, potè raccogliere in sè gli estremi spiriti della cavalleria e della religione. E fu l'ultima prova. Dopo lui, nè la raffermatasi autorità ecclesiastica nè la tradizione monarchica incominciata coll'impianto di una gran dinastia straniera al mezzogiorno e al settentrione poterono o eccitare o ravvivare più oltre fra noi il principio cavalleresco e il religioso. E quello andava oscuramente a finire nei cavalieri serventi; e questo, aduggiato dalla triste ombra del gesuitismo, degenerò dai santi popolari, la cui serie si chiude con Filippo Neri, nell'egoismo ascetico di Luigi Gonzaga, e dalle grandi leggende del medio evo nell'eroicomica scimunitaggine del padre Ceva, *De puero Jesu*. Del resto, terminata l'età del sentimento e della fantasia ed esaurito anche l'idea-

lismo artistico, con quale azione e a qual punto l'Italia libera del suo svolgimento avrebbe potuto seguitare ad espandersi nella riflessione nell'osservazione nell'indagine del pensiero, e a quali effetti avrebbe portato il suo lavoro di trecento anni, e come ne fosse impedita, lo dicano il Telesio il Bruno il Vanini. Ma oramai dopo la pace di Castel Cambresis e il concilio di Trento al Machiavelli non poteva succedere altri che il Galileo. Il cielo rimaneva libero, e non senza pericolo: con men di pericolo, i sepolcri. Notevole in fatti su lo scorcio del secolo decimosesto apparisce la trasformazione della storia; la quale di particolare tende a farsi generale, di politica o patriottica diviene erudita e critica. L'Italia, non potendo altro, sfoga il bisogno del dubbio dell'investigazione e della disamina intorno la materia dei fatti; e dopo i Discorsi su le Deche, e le Istorie fiorentine, produce i trattati su 'l diritto romano e la storia del regno d'Italia di Carlo Sigonio, che aprono insignemente all'Europa l'età critica degli studi su l'antichità e su 'l medio evo. Nulla doveva mancare a quella nostra universal letteratura del cinquecento. Ma intanto la poesia e l'arte emigravano alle altre genti latine, alle giovini e vittoriose nazioni di Spagna e di Francia: nella prima delle quali il principio religioso e nella seconda il cavalleresco o feudale doveano fare la miglior prova d'una letteratura cattolica e monarchica.

E così in Spagna e in Francia, come in Inghilterra che a punto allora presentava i primi frutti dell'ingegno germanico maturatosi nella riforma, la gloria maggiore della nuova letteratura fu il dramma. L'Europa in fatti era giunta a quel secondo stadio storico, nel quale il dramma è la vera estrinsecazione artistica di un popolo che, passato per una gran prova, si sente essere nel rigoglio delle sue forze e nella pienezza della vita, ha infine la coscienza di nazione col sentimento o il presentimento della civiltà che gli conviene, non importa poi sotto qual reggimento o con quali forme politiche. Ora l'Italia, non per colpa sua, ma per la necessità storica dello svolgersi di altre genti con idee di stato altre da quelle fra le quali ella aveva esercitato la sua operosità civile, l'Italia sopraffatta e spostata non aveva più, nè quel senso del presente nè quel presentimento fiducioso. E però non ebbe un

teatro, quale i primi esperimenti e massime quel del Machiavelli parevano impromettersi. Ebbe per altro due opere drammatiche originali e sue, che dopo la *Gerusalemme* furono anche le due opere più insigni dello scorcio del secolo: l'*Aminta* e il *Pastor fido*; originali e sue veramente, come quelle che sono la miglior dimostrazione estetica dell'idealismo artistico italiano del cinquecento applicato al dramma; e l'*Aminta* per la finitezza determinata pare far riscontro alla *Gerusalemme*, e il *Pastor fido* per la florida e bizzarra varietà all'*Orlando*. E vogliońsi ricordare, non tanto perchè al meno nelle forme offersero quelle opere il passaggio dall'idealismo del cinquecento alla maniera dell'Arcadia, quanto perchè il dramma pastorale e mitologico fu la materia propria della musica. La poesia italiana nel suo progressivo idealizzarsi andò sempre più estenuandosi: a poco a poco non più invenzione nè movimento nè azione, non più caratteri nè passioni, non più stile nè forme: ma colori e parole e suoni che simulavano lusinghieramente la vita; sin chè la poesia evaporò, e fu la musica: la musica, sola arte che all'Italia rimanesse dopo il secolo decimosesto, e sola sua gloria per troppo tempo di poi. La sua grande letteratura, la letteratura viva, nazionale a un tempo ed umana, con la quale ella conciliò l'antichità e il medio evo e rappresentò romanamente l'Europa innovata, finì col Tasso.

Spettacolo che altri potrà dir vergognoso e che a me apparisce pieno di sacra pietà, cotesto di un popolo di filosofi di poeti di artisti, che in mezzo ai soldati stranieri d'ogni parte irrompenti sèguita accorato e sicuro l'opera sua di civiltà. Crosciano sotto le artiglierie di tutte le genti le mura che pure han veduto tante fughe di barbari: guizza la fiamma intorno ai monumenti dell'antichità, e son messe a ruba le case paterne: la solitudine delle guaste campagne è piena di cadaveri: e pure le tele e le pareti non risero mai di più allegri colori, non mai lo scalpello disascose nel marmo più terribili fantasie e forme più pure, non mai più allegre selve di colonne sorsero a proteggere ozi e sollazzi e pensamenti che ormai venivano meno; e il canto de' poeti supera il triste squillo delle trombe straniere, e i torchi di Venezia di Firenze di Roma stridono all'opera d'illuminare il mondo. Non è co-

dardia: perocchè, dove fu popolo, ivi fu ancora resistenza e pugna gloriosa. E nè pure è spensieratezza. Oh quanta mestizia nel dolce viso di Raffaello, che cipiglio corruccioso in quel del Buonarroti, e quanta pena nelle figure del Machiavelli e del Guicciardini! l'Ariosto sorride, ma come triste! fino il Berni si adira. Perchè oltraggiare quei grandi intelletti del cinquecento? non vediamo noi l'arcano dolore il fastidio fatale che da ogni parte gl'investe? Sempre grande il sacrifizio; ma, quando sia una nazione che si sacrifichi, è cosa divina: e l'Italia sacrificò sè all'avvenire degli altri popoli. Cara e santa patria! ella ricreò il mondo intellettuale degli antichi, ella diè la forma dell'arte al mondo tumultuante e selvaggio del medio evo, ella aprì alle menti un mondo superiore di libertà e di ragione; e di tutto fe' dono all'Europa: poi avvolta nel suo manto sopportò con la decenza d'Ifigenia i colpi dell'Europa. Così finiva l'Italia.

Giosuè Carducci, *Studi Letterari;* Livorno, Vigo, 1880; pag. 129-135.

Secentismo Spagnolismo?

Che il secentismo sia stato in Italia un'importazione spagnuola, qualche storico delle nostre lettere l'ha sospettato; in ispecie quello che per alcuni rispetti resta sempre il maggior di tutti, il Tiraboschi. Ma i più non hanno accennato alla Spagna, se non per dire che colà ebbero il secentismo parallelamente a noi, per mera conformità di condizioni politiche e letterarie. Nè è mancato chi dicesse che forse noi l'abbiamo attaccato alla Spagna!

A risolver la questione, una sola via sicura c'è: esaminare direttamente i fatti letterari, leggere gli autori italiani e gli spagnuoli (e anche i portoghesi, i francesi, gl'inglesi) dalla metà del cinquecento alla metà del seicento; verificare quale nazione abbia preceduto le altre nel secentismo; vedere se certi singoli *concetti* od antitesi siano emigrati da una letteratura ad un'altra; e via dicendo. Questo non s'è fatto finora, perchè allo spirito umano, e specialmente in Italia, piace tentare prima ogni problema intuitivamente, e venire alle vie sperimentali sol dopo aver più volte

cercato di prender d'assalto la verità. S'aggiunge che per un gran pezzo la conoscenza delle lingue e letterature straniere è stata in Italia assai scarsa, e solo da poco è venuta rapidamente aumentando.

L'anno passato, trattando io, in iscuola, dell'arcaica letteratura spagnuola, dovei, accompagnando la leggenda del Cid (s. XI-XII) nei suoi svolgimenti indigeni e nelle sue migrazioni fuori di Spagna, fare una punta sino al seicento spagnuolo, e confrontare poesie spagnuole con poesie posteriori d'altri paesi neolatini. Così, afferrato

alla criniera
irta e nera
di Babieca che galoppa,

mi trovai balzato avanti alla questione dell'origine del secentismo, e condotto alla spontanea persuasione che per le altre nazioni esso sia stato di provenienza spagnuola.

Quel vizioso modo di concepire e di esprimersi che dal secolo in cui prevalse è stato detto secentismo non è, beninteso, monopolio di nessun paese e di nessun'epoca. Ogni scrittore, anche di ottimo gusto, può aver momenti di secentismo. Come gli ebbe, per esempio, Dante, quando chiamò il paradiso « il chiostro, là dove è Cristo abate del collegio, » e così via. E in ogni letteratura decadente, poi, facilmente, com'ha osservato anche Vito Fornari, il secentismo più o meno fa capolino. Anche la poesia provenzale, per esempio, artificiosa e convenzionale, si dilettò molto, specie sul finire, di giochetti, di antitesi, di freddure. E il Petrarca, che in un certo senso fu l'ultimo dei trovatori, ci dette dentro anche lui, quando scrisse senza ispirazione. Tutti sanno i suoi giochetti sul nome *Laura*, e il chiamar che fa l'amore

O viva morte, o dilettoso male!

e il descriverne che fa gli effetti così:

Pace non trovo e non ho da far guerra,
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio,
E volo sopra il cielo e giaccio in terra,
E nulla stringo e tutto il mondo abbraccio;

e il mostrar che fa Amore accompagnato da

Stanco riposo e riposato affanno,
Chiaro disnor e gloria oscura e nigra,
Perfida lealtate e fido inganno,
Sollicito furor e ragion pigra;
Carcere ove si vien per strade aperte,
Onde per strette a gran pena si migra, ecc. ecc.

E la freddura più feroce di tutte l'ha dove, per dire che egli, il poeta, si sedeva in campagna sopra un sasso e restando lì a pensare lungamente al suo amore diveniva come una statua, impietriva, dice:

pur lì medesmo assido
Me freddo; pietra morta in pietra viva!

Tutto questo sta bene! Ma l'esservi stato un secentismo, sporadico, nel trecento, di provenienza provenzale, non toglie che l'epidemia secentistica, che afflisse l'Italia sin dalla fine del cinquecento, sia potuta essere di origine spagnuola.

Già, il solo fatto che il secentismo divampò suppergiù nella medesima epoca in Ispagna e in Italia, ed anche in Francia e in Inghilterra, mi sembra faccia subito argomentare che da uno di codesti paesi si propagasse negli altri: Chè, del resto, che la quasi contemporaneità del fenomeno dipendesse da conformità di condizioni civili e intellettuali di quei paesi, è cosa a priori poco verosimile, e nel fatto poi non vera, giacchè appunto questa voluta conformità, checchè se ne sia detto, non esisteva! Politicamente, l'Italia era caduta nella maggior abiezione, e si godeva i miserabili ozi d'una servitù rassegnata; mentre la Spagna grandeggiava, padrona di sè e d'altrui. Grandezza, se si vuole, imperfetta, e più materiale che morale, e subito poi volgente a decadenza non appena fu sparita dal mondo la tetra figura di Filippo II; ma grandezza ad ogni modo, ed a lungo continuante *per velocità acquistata*. E la Francia, dilaniata da guerre civili, specialmente di religione, aveva pur sempre una vita operosa e tenace, e a tratti grandeggiò, con Enrico IV, con Richelieu. E lo stesso si dica suppergiù dell'Inghilterra. Sotto il rispetto letterario poi, mentre l'Italia era esausta e sonnolenta dopo tre secoli di maravigliosa energia, la Spagna invece e la Francia, soprattutto sotto l'influenza educatrice della letteratura nostra, erano, allora proprio, giunte a maturità, erano al meglio della loro produzione, al massimo del loro fiore.

E l'Inghilterra del pari. Come dunque in condizioni così diverse le varie letterature europee si sarebbero trovate disposte agli stessi vizi? Il vero dovrà invece essere, che in Italia il secentismo fu bensì potuto diffondere facilmente per effetto della stanchezza nostra che ci rendea docili agl'influssi stranieri, ma fuori d'Italia esso non era punto effetto di stanchezza, e v'era piuttosto conseguenza d'altre disposizioni e condizioni particolari.

D'altra parte, l'ingegno italiano non tende spontaneamente, nei suoi momenti di spossatezza, alle esagerazioni, alle immagini audaci, alle antitesi ricercate, alle arguzie vuote. Quando è sano, esso è sobrio; e quando langue, cade piuttosto nello svenevole, nel lezioso, nel rettorico, nel pedantesco, nel noioso: prova ne sia il petrarchismo, l'arcadia, il purismo. Queste sì che son malattie indigene, autoctone, epidemie spontanee italiane! Le agitazioni convulse dell'ingegno, i moti, dirò così, spiritati, più dannosi che noiosi, non son cosa schiettamente nostra. Credere che quel tanto di secentismo che il petrarchismo ereditò dal Petrarca bastasse, svolgendosi e ampliandosi, a produrre senz'alcun influsso straniero il secentismo vero e proprio, è troppo: al più deve avere aperta un po' la via.

L'ingegno spagnuolo, per contrario, tende di sua natura al metaforico, al tronfio, al concettoso, al calor d'immaginazione in cambio di quel del sentimento: vi tende anche quando è gagliardo. Anche gli Spagnuoli de' tempi romani, quando portarono il loro contributo alla letteratura latina, fecero in questa sentire un nuovo stile, uno stile, per così dire, aromatico, alieno dal solito tipo classico. Spagnuoli furono i due Seneca, e Lucano, e Marziale. Spagnuolo fu Quintiliano; il quale, nutrito com'era di tanta cultura classica e di tanto Cicerone, non esorbitò come gli altri, ma pure in quel suo fare concettoso, arguto, fosforescente, che lo fa parere a noi moderni, avidi d'arguzia, un critico de' tempi nostri anzichè un antico, serba come il contrassegno della sua origine spagnuola. E già Cicerone, nella difesa di Archia,[1] toccava dei « *Cordubae* natis poëtis, *pingue quiddam sonantibus* atque peregrinum. » Nella Spagna neo-latina poi, l'influenza degli Arabi, — che per secoli occuparono il mezzodì della

[1] Cap. 10, § 26.

penisola iberica, ed anche nella parte settentrionale si mescolarono molto agl'indigeni (a segno che l'eroe della cristianità spagnuola è rimasto col titolo arabo di *Cid*, signore! e il dizionario spagnuolo è pieno d'infiltrazioni arabiche), — dovè aiutare a ribadire nella mente spagnuola quella tendenza che si è detta. Una delle forme del secentismo è, si rammenti, il continuar una metafora troppo largamente, sino a farne una piccola allegoria. Ora, basta una superficiale conoscenza dello stile arabo, per saper quanto sia vero ciò che, anche per impressioni ricevute sopra luogo, scrisse Edmondo De Amicis nel *Marocco* (cap. I), che cioè quando un Arabo «s'attacca a una metafora, non la lascia così facilmente.» Così, per esempio, uno storico della Spagna araba del secolo XI scriveva, di un certo duce mediante il quale l'emiro de' musulmani avea conquistate parecchie delle sue provincie, ch'egli era «il filo onde l'emiro si serviva per infilare le varie perle del collare della sua potenza.» La qual frase e le altre consimili son ben di quel conio da cui un giorno uscirà, con un po' di caricatura, la frase secentistica: «sulla piazza della vostra attenzione farò ballar l'orso della mia eloquenza!»[1]

Dico insomma che il secentismo, il quale comparve qui in Italia, in una data epoca, come una moda, che neppur s'attaccò agl'ingegni più robusti, sembra invece come connaturato all'ingegno spagnuolo in ogni tempo. Egli è per esso un vizio ereditario, che si trova del resto mescolato lì a tanti pregi, e lì anzi risulta in certo modo dalla esagerazione di certi pregi. Opere bellissime spagnuole sono tempestate di secentismi, e pur restano in complesso belle, e le parti secentistiche paiono effetto di una vegetazione esuberante, d'un eccesso di rigoglio. È la stessa impressione che ci fanno i non pochi secentismi dello Shakespeare. Nei secentisti italiani invece ci si vede le più volte come l'accumulamento, la condensazione, studiata e caricata, di ciò che in Ispagna è spontaneo e nativo e mescolato a cose belle e sane. Or, siccome gl'imitatori in massima rincaran sempre su ciò che imitano, così il solo fatto che

[1] Una variazione su questo bel motivo ce la dà, nell'esordio della sua predica sul Natale, il *M. R. Signor* Gostantio Talpiteo (*Discorsi Predicabili*; Venezia, 1642; pag. 91): "Hor mentre la mia voce ad immitatione della Beatissima Vergine partorirà il Verbo della parola Diuina, Voi frà tanto prouedetegli la culla del silentio, et apprestategli le fasce dell'attentione." (L. M.)

gl'Italiani secentizzarono in modo più caricato dovrebbe bastare a far credere che furon essi gl'imitatori. — Sarà utile richiamar l'esempio della poesia italiana del secolo XIII, del periodo così detto siciliano. La quale imitò, come tutti sanno e com'alcuni non vorrebbero sapere, la poesia provenzale, che era artificiosa, compassata, fredda. Orbene, la poesia sicula riuscì ancor più fredda e artificiosa della provenzale, mancò anche di quel tanto di schietto e di spontaneo che la provenzale aveva avuto, fu l'affettata imitazione d'una affettazione involontaria. Sicchè, se la poesia provenzale era stata un fiore di stufa, la sicula fu addirittura un fiore di pezza.

Nè mancavano di certo agl'Italiani le occasioni di conoscere la poesia spagnuola e d'imitarla. La Spagna era padrona di due terzi d'Italia, e c'imponea la sua lingua ufficiale, il suo cerimoniale, le sue usanze di corte. Nel vocabolario italiano, specialmente nel lombardo e nel napoletano, restano molte tracce della favella spagnuola. Molti spagnolismi insomma penetrarono tra noi, come ci penetrarono molte spagnolate. C'eran continui scambi tra i due paesi, e molti Spagnuoli erano qui di residenza. La letteratura spagnuola avea molto appreso dalla nostra, ma era ormai tale alunna da poter ben insegnare e attaccare qualcosa a quella che le era stata maestra. La sua bella letteratura drammatica non la potè insegnare a noi, troppo stanchi e scettici per formarci quel che perfino nel cinquecento eravamo stati inetti ad avere, un teatro; ma, appunto perchè stanchi, ci lasciammo invece attaccare benissimo lo stile secentistico. Ce l'attaccarono con la conversazione e colla letteratura; a voce e in iscritto.

Nè è a dire che se i nostri avessero veramente letto gli spagnuoli, dovremmo veder questi citati da loro più spesso, e trovar ricordate talora le testuali loro parole ecc. Le abitudini d'allora erano tali, da poter rimanere interamente latente la perizia che uno avesse di una lingua e di una letteratura straniera. Non si citavano che i greci e i latini; di tutto il resto non parea valesse la pena di fare sfoggio. Nel cinquecento molti ancora studiavano i provenzali; eppure, come ha ben osservato il Rajna, chi di tale studio troverebbe traccia nelle loro opere letterarie? Del rimanente, nel *Don Quijote* chi troverebbe citazioni italiane (fuorchè la menzione affettuosa del Boiardo e dell'Ariosto), mentre

pure è noto quanto studiò il Cervantes le cose italiane, e come a lungo stette tra noi, a Napoli specialmente? Ricercando, ad ogni modo, si troverebbero pure alcune prove dirette e indirette della familiarità dei nostri scrittori con le cose e le persone di Spagna; cominciando dai tempi anteriori all'invasione del secentismo. Luigi Tansillo, per esempio, che mi pare sia ormai tempo di proclamare grande poeta lirico, ebbe intimità con un illustre poeta spagnuolo, e il suo fratello uterino Orazio Solimele scrisse, giusta narra la *Cronaca Venosina,* anche in ispagnuolo.[1] Il Bembo compose per l'amata Lucrezia Borgia una poesia spagnuola:[2] ed è, si badi, molto secentistica.

Anche in Francia il secentismo dovè essere importazione diretta dalla Spagna, oltrechè indiretta per mezzo dell'Italia. Ne addurrò qui un solo indizio.

Tra i capolavori del teatro spagnuolo v'è un lungo dramma sui fatti giovanili del Cid *(Las Mocedades del Cid)* di don Guglielmo de Castro (1567-1631). È pieno di calore, di brio, di sentimento, di azione; ed ha uno stile splendido e colorito. Pure, assai spesso il cuore v'è un po' sopraffatto dall'immaginazione, *le note di testa* si sostituiscono alle *note di petto,* le belle antitesi troppo vi s'accumulano, che vuol dire il secentismo vi si rasenta, ancor però rimanendo nei limiti del bello; e non di rado poi addirittura si casca nel più perfetto secentismo. Jimena, per esempio, sentendo che il suo amante le ha ucciso il padre, si vuol gettare dalla finestra, poi preferisce accorrere per le scale e dice: « Ma volerò nel correre, poichè non mi son buttata di sotto a volo. »[3] Più in là il cristianissimo Cid dice che i migliori soldati son quelli che affilano la spada sulla devozione! E Arias, che aspettava con impazienza il sorger del sole per far un duello, sospetta che il sole tardi a uscire per la paura d'essere spartito;[4] per intendere la qual freddura, bisogna ricordarsi che si diceva *partir el sol* il situare i duellanti

[1] Vedi Fiorentino, nella bella prefazione alle poesie del Tansillo; Napoli, Morano, 1882, pag. XIV e XXXXIV. [Prefazione e poesie meritavano di fare un po' più di clamore che non han fatto, ed è un vero scandalo che libri cosiffatti passino quasi inosservati!]

[2] Vedi Teza, *Giornale di Filol. romanza,* IV, 73-77.

[3] *Pero volaré corriendo Ya que no bajo volando.*

[4] *Teme que lo han de partir, Y por eso tarda tanto.*

in maniera che avessero dal sole eguale molestia. Dopo invece Arias passa a sperare che il sole si sbrighi a spuntare per la vanità di vedersi riflesso dalla spada di lui! [1]

E quando un figlio d'Arias resta morto in duello, dopo però aver messo fuori lizza l'avversario, sicchè i giudici del campo restano dubbi a chi devano ascriver la vittoria, il padre nota con compiacenza che il figlio fa pietà per la morte e invidia per la vittoria; e che solo un *morto vincitore* potea destare sentimenti così opposti! — *Solo un muerto vencedor Heróicamente juntara La lástima con la envidia, Enemigas declaradas.* — Par che ringrazi Iddio che, togliendogli un figliuolo, gli abbia però data un'antitesi!

Ora, si badi, il dramma del De Castro fu formato in gran parte sulle tradizionali romanze concernenti il Cid, alcune delle quali erano di origine popolare; e non pochi secentismi il De Castro vediam che li attinse alle romanze stesse, il che vuol dire che sono più antichi di lui. E d'altro lato il *Cid* di Corneille, che è una imitazione del dramma del De Castro, è pur esso pieno di antitesi ecc., *ad un grado*, si noti bene, *cui non arriva nessun'altra opera di Corneille.* Non è questo un chiaro indizio, che anche in Corneille e nella Francia, il secentismo era un influsso spagnuolo?

Tutte queste considerazioni, che son venuto facendo, avrebbero appunto bisogno d'essere cimentate con un esame minutissimo e preciso dei fatti letterari. E poichè io non ho agio di fare un tal esame, mi sarei astenuto dal metterle fuori, così me zo improvvisate come sono, se non avessi concepita la speranza d'invogliare con ciò qualche studioso valente, e ben preparato per simili ricerche, ad occuparsi di proposito del soggetto. Naturalmente, io non ho la strana presunzione che una larga e accurata ricerca che altri vi facesse intorno dovesse di necessità condurre alla conferma delle argomentazioni mie. Se la conferma venisse, ne sarei lieto; ma in ogni modo, se anche i fatti mi smentissero, sarei contento di ricredermi, e pago d'aver dato occasione a un'indagine bella ed utile. Oramai siamo in molti ad esser persuasi che la letteratura

---

[1] *Con la vanidad del ver Sus reflejos en mi acero.*

italiana non si può più studiare isolatamente, bensì in connessione con le altre letterature europee che influirono su di essa, le quali furono a volta a volta la francese antica e la provenzale, la spagnuola, la francese, la inglese e la tedesca. Un flusso e riflusso vi fu tra coteste letterature e la nostra, or loro alunna or maestra. Chi si mettesse, *de buena gana*, a confrontare la letteratura italiana e la spagnuola, rifacendosi dal quattrocento, potrebbe dirci se il mio sospetto ha dato nel segno. [1]

FRANCESCO D'OVIDIO (*Nuova Antologia*, 15 ottobre 1882).

La Satira e la Critica di Traiano Boccalini.

« Delle cose politiche e morali seriamente hanno scritto molti begl'ingegni italiani, e bene; con gli scherzi e con le piacevolezze niuno, ch'io sappia. Questa piazza come vuota, questa materia come nuova mi son forzato di occupare e di trattare io con quella felicità che dirà il mondo. » Così scriveva il Boccalini nella dedicatoria della seconda Centuria dei *Ragguagli di Parnaso*, e nella dedicatoria della prima aveva già scritto ch'egli, « scherzando sopra le passioni e i costumi degli uomini privati, non meno che sopra gl'interessi e le azioni dei principi grandi, nell'uno e nell'altro soggetto sensatamente s'era forzato dir daddovero. » [2] E di fatti per entro ai *Ragguagli di Parnaso* è rappresentata una società di uomini d'ogni tempo e d'ogni nazione, eccellenti o, come lo scrittore stesso li chiama, *virtuosi* nella politica, nelle armi,

---

[1] A proposito poi del lavoro del D'Ancona (vedi pag. 348-382 di questa Antologia), il D'Ovidio così scriveva nella *Cultura* del 1º agosto 1884: "....Il D'Ancona fa anche buon viso al sospetto mio, che il *secentismo* non sia in gran parte se non *spagnolismo*, e crede che dal secentismo precoce del secolo XV quel sospetto sia sempre più avvalorato. Ed io mi rallegro di una così autorevole adesione; tuttavia, mi pare di poter aggiungere che il secentismo del secolo XV non sia in tutto e per tutto identico a quell'altro del secolo da cui esso ebbe il nome che gli è rimasto. Una certa differenza c'è, e dovrà studiarla bene chi voglia fare uno studio completo sul secentismo e sulle sue cause." (L. M.)

[2] Ciò conferma anche nel Ragguaglio XXVIII della Centuria I, là dove parlando di sè stesso dice: "Nei Ragguagli di un moderno Menante con nuova invenzione sotto metafore e sotto scherzi di favole si trattano materie politiche importanti e scelti precetti morali."

nelle scienze, nelle lettere, nelle arti. Al governo di tale società, la cui stanza è sul monte Parnaso, col titolo di re siede Apollo, che per le deliberazioni da prendersi convoca sempre il parlamento de' virtuosi. Nel parlamento si discute; e il re, dopo uditi i pareri, decide. Non è però difficile accorgersi che, sebbene l'autore ci mostri Apollo come un sovrano ordinariamente giusto e mite, non si rimane però dal satireggiare talvolta anche lui, specialmente allorchè immagina che s'imbizzisca, dia in escandescenze, e prenda risoluzioni capricciose, come si credono lecito i più di coloro, che hanno in mano il potere supremo. Le cariche dell'impero sono distribuite fra i più segnalati in ogni scienza ed arte. Francesco Guicciardini è il presidente del Consiglio reale, [1] Niccolò Perenotto, gran cancelliere delfico, [2] Gianfrancesco Lottini registratore segreto dei precetti morali di sua maestà, [3] Baldassar Castiglione censore politico dei principi. [4] Le questioni, recate nell'assemblea, riguardano più ordinariamente a materia politica e talvolta anche letteraria. Per la disamina di ogni proposta sono deputati uomini da ciò: Tito Livio riferisce su gli storici; Tacito su i politici: Lodovico Castelvetro su i lavori dell'amena letteratura; e via discorrendo. Ci ha inoltre speciali consigli e magistrature, in cui sono contraffatte alcune congregazioni pontificie e in particolare il tribunale della ruota romana e il collegio dei cardinali. [5] Evvi, in fine, il compilatore degli atti del governo, il gazzettiere ufficiale, che sta sotto gli ordini di Apollo, e scrive e pubblica e manda al mondo nostro, per sua edificazione, i ragguagli di tutto ciò che si delibera e si fa in Parnaso. Egli è il Boccalini stesso, che si qualifica col titolo di Menante. [6] È questa una finzione d'imagi-

---

[1] *Ragguagli di Parnaso,* Cent. II, I.

[2] Ivi, Cent. II, XC, pag. 417. Il Perenotto fu segretario dell'imperatore Carlo V.

[3] Ivi, Cent. II, II. — Giova qui rammentare che il Lottini fu autore dell'operetta politico-morale scritta in servigio dei figli di Cosimo I granduca di Toscana col titolo di *Avvedimenti civili;* e perciò nell'ufficio attribuitogli dal Boccalini c'è una satira ben saporita.

[4] *Pietra del paragone politico:* "Tutti gli stati del mondo sono censurati in Parnaso de' suoi errori."

[5] Nella *Pietra del paragone politico* per entro al Ragguaglio, che ha per titolo: "Filippo II re di Spagna dopo il contrasto ecc.," è nominato il Sacro Collegio dei Virtuosi.

[6] *Ragguagli di Parnaso,* Cent. I, XXVIII, pag. 99 e in più altri luoghi.

nativa, che cerchi solo di sbizzarrirsi, oppure vi si contiene sotto qualche cosa sostanziale? Dei concetti del Boccalini dirò più innanzi; per ora basti accennare che in questa sua, quasi a dire, fantasmagoria sta rinvolta e vive la società del seicento, come, se è lecito trarre il paragone da cosa tanto più grande e perfetta, nell'immensa visione dantesca vive l'Italia, anzi il mondo del medio evo. Dai cerchi dell'Inferno, dai gironi del Purgatorio, dalle mobili sfere del Paradiso l'Alighieri guarda sempre alla terra; alla terra guarda dal suo Parnaso anco il Boccalini. A quest'opera, divisa in due Centurie, e però composta di dugento Ragguagli, si continua con lo stesso andamento e la stessa forma la *Pietra del paragone politico*, che ne ha soli trentuno e per fine una focosa esortazione agl'Italiani, la quale ci ricorda quella eloquentissima, con cui il Machiavelli chiudeva il suo trattato del *Principe*. La *Pietra del paragone politico* adunque, sebbene comunemente nota con questo titolo speciale, a chi ben consideri, fa coi *Ragguagli di Parnaso* un sol tutto; salvochè l'autore senza veli dà in essa più libero sfogo al suo patriottico sdegno, e par che mostri nello stile una maturità e finitezza maggiore. Non si può negare che la lettura dei *Ragguagli* non riesca talvolta per l'uniforme tenore generale alquanto monotona, e fra tanti non ve ne siano parecchi o futili o un po' volgari; ma le particolari invenzioni per entro ai singoli componimenti hanno il più delle volte tanta varietà, e vengono spesso così nuove e inattese, che da esse lo spirito, quando par che cominci a stancarsi, è gratamente riscosso e avvivato.

L'arte di presentar materie didascaliche sotto forma fantastica non può dirsi per verità un trovato nuovo del Boccalini. Lasciando stare che essa è inerente all'indole della mente umana, qui importa considerare che nelle opere letterarie si manifesta per due diverse maniere principalmente: l'una grave, temperata e, quasi a dir, signorile, quale apparisce ne' dialoghi di Platone e di Tullio, di Baldassar Castiglione e di Galileo; l'altra facetamente bizzarra e allegoricamente sarcastica, della quale ci diedero esempi fra gli antichi Luciano samosatense e Apuleo; fra i nostri Giam-

battista Gelli e con più vivo risalto Annibal Caro ed il Boccalini stesso. Forse altri potrebbe, non senza fondamento, arguire che l'*Apologia* del vicino civitanovese desse per avventura a quest'ultimo come un primo impulso a ideare la forma dell'opera sua; e può anche essere ch'egli ne prendesse il concetto iniziale e, quasi a dire, il motivo dai poemetti giocosi del perugino Cesare Caporali, [1] vissuto molti anni in Roma a que' tempi e probabilmente suo amico. Ma, vere o no che siano queste e altre simili congetture, i *Ragguagli di Parnaso* nella particolarità della materia

---

1 Cesare Caporali perugino, nato nel 1531 e morto nel 1601, è più volte nominato dal Boccalini amorevolmente ne' *Ragguagli di Parnaso*. Fra le sue *Rime piacevoli* quelle, da cui è credibile che il Marchigiano possa aver preso l'idea primitiva de' suoi *Ragguagli*, sono: 1° *Descrizione d'un suo viaggio in Parnaso*, poemetto in due parti; 2° *L'Esequie di Mecenate*, altro poemetto in due parti (che si può reputare come la continuazione di uno, più lungo, dello stesso autore, la *Vita di Mecenate*); 3° *Gli Avvisi di Parnaso*. In quest'ultimo specialmente, che è il più breve, si trova qualche cosa, che pare abbia un po' d'analogia con le invenzioni del Boccalini, come, per es., il Menante, che manda le notizie del Parnaso agli uomini. Difatti il poemetto, dedicato al granduca di Toscana, comincia così:

> Per questi ultimi Avvisi dei Menanti,
> Che scrivon di Parnaso a questi e quelli,
> Ch'ogni mese li pagano in contanti,
> Chiaro signor, nato a favor dei belli
> Ingegni, ci son opre assai maggiori
> Che se il Doria battesse i Dardanelli.

V'è pure la Dieta presieduta da Apollo, la quale si convoca a suono di campana:

> . . . . l'adunanza
> Suona in Parnaso la campana grossa.

Vi sono gli alti ufficiali dello stato, come, per esempio, Cino da Pistoia,

> Auditor della Camera in Parnaso;

il quale ufficio con le stesse parole dal Boccalini ne' suoi *Ragguagli* è attribuito a Dino da Mugello (Cent. II, xvi). V'è (e questo appartiene al *Viaggio in Parnaso*) il Collegio o Concistoro de' Poeti per aggiudicare ai meritevoli la corona d'alloro, nel qual Collegio tiene ufficio di segretario il Sennuccio. Ed è pur da notare che nello stesso poemetto il Varchi è chiamato fabbricatore di ricotte:

> Non avea il muro altri corami intorno,
> Se non che di bianchissima incrostata
> Di più ricotte il Varchi l'avea adorno.

Anche il Boccalini, nel Ragguaglio XXXI della Centuria I, dice che il Varchi in Parnaso "faceva le ricotte." È notabile altresì che egli pure su le prime, come si raccoglie dal manoscritto esistente nell'Archivio di casa Borghese, aveva intitolata l'opera sua *Avvisi dei Menanti di Parnaso* (nota 41). Non è credibile per altro ciò che dice l'Eritreo senza recarne alcuna prova, che il Boccalini compose i *Ragguagli* con l'aiuto di Gian Francesco Peranda su le prime tracce dategliene dal Franco e dal Caporali.

e nel capriccio medesimo del trovato e della condotta hanno tanto del singolare, che ad essi resta sempre il merito di quella originalità, di cui giustamente si vantava l'autore. Con più ragione potrebbe dirsi che il massimo fra i susseguenti scrittori italiani, che hanno trattato materie didascaliche in questa seconda maniera, Gasparo Gozzi, specialmente nella *Difesa di Dante* abbia fatto suo pro delle invenzioni dei due Marchigiani, coi quali per tale rispetto si conforma altresì il nostro Leopardi in alcune delle sue prose, dove sotto poetiche immagini viene adombrando una filosofia sconsolata. Ma quello che dà alla composizione dei *Ragguagli* una qualità anche più distintiva, è, per mio avviso, il carattere eroicomico, che la signoreggia. Nel che il Boccalini precedette il Tassoni stesso, essendochè i *Ragguagli* furono pubblicati qualche anno prima che la *Secchia Rapita*, e prima ancora che questa fosse stata composta. Tanto è lungi però che vogliamo indi inferire aver l'uno imitato dall'altro tal forma, che teniamo anzi per fermo averla cavata ambedue dalle condizioni stesse della società, in mezzo alla quale vivevano. Sarebbe facile provare come a tutte le grandi creazioni dell'ingegno umano abbia dato materia ed impulso lo stato sociale dei tempi. Così, per non uscire dall'argomento della poesia, nell'*Iliade*, nell'*Eneide*, nella *Divina Commedia*, nell'*Orlando Furioso* ci ha la sua parte anche il popolo. Nè sorgono già queste creazioni tutte ad un tratto; la società le prepara lentamente, e lentamente le svolge; e i belli ingegni a poco a poco le conducono nelle opere d'arte a perfezione. I primi germi della poesia eroicomica italiana erano gia apparsi nei poemi romanzeschi, e nelle *Rime* del Berni; insieme poi alla *Secchia Rapita* o poco appresso vennero in luce più e più altri poemi del genere stesso, e non senza gloria vi si provarono col Tassoni anche il Bracciolini, il Lippi, il Lalli e più tardi Nicolò Forteguerri. La società del seicento, per vero, chi la consideri a parte a parte, più forte assai che le precedenti portava impresso in sè stessa il carattere, che veniva pigliando forma in quella nuova poesia. I costumi, le arti e le mode pieganti allo strano e all'esagerato, la vanità, la burbanza dei nobili istancabili nell'andare a caccia di titoli e nel farne pompa, l'abbiettezza e la sfaccia-

taggine dei cortigiani, il fasto spagnolesco, che quasi contagio appiccavasi ancora agl'Italiani, formavano nella vita civile quel miscuglio di grandioso e ridevole, donde l'eroicomico piglia origine e nutrimento. Or tale stato ed apparenza di cose dovea suscitare lo sdegno dei liberi uomini, repugnanti alla servitù politica, come a quella dei costumi e dell'arte; e, non potendo essi in altra guisa, per assalire quella tirannia e quella corruzione vestirono i loro scritti con la forma del vizio medesimo, ond'erano esse più visibilmente contaminate, e riuscirono efficacemente beffardi.

Abituato il Boccalini a considerare le cose più nella sostanza che nella forma, trattando sparsamente nelle opere sue la critica letteraria, recovvi tale una larghezza e gravità di concetti da formare ad un tempo contrapposto e satira alla pedanteria dominante. Egli vuole innanzi tutto che la filosofia, nutrimento perenne della letteratura, cerchi il vero nella sua nudità; e imagina con tale intento in uno de' suoi Ragguagli ch'essa rifiuti il manto reale offertole da Francesco I di Francia, come quella « che non ha vergogne da nascondere, bruttezze da ricoprire. »[1] Generalmente però deride i filosofi dell'età sua, e n'aveva ben donde; come, per esempio, là dove registra che Pico della Mirandola sia deputato da Apollo a concordare i sistemi filosofici di Platone e di Aristotile,[2] e che, non essendo quegli riuscito a niente, i due filosofi sopraddetti per ordine di Apollo stesso imprendano pubblicamente tra loro una disputa, nella quale l'uno e l'altro con frequentissime e sofistiche distinzioni difende a maraviglia la propria dottrina.[3] Altrove poi dice che, avendo i letterati italiani fatta gagliardissima istanza a sua Maestà che si degnasse di abilitare la nostra bellissima lingua a trattar materie didascaliche, la loro domanda è respinta « per questa vera ragione, che la filosofia, scienza naturalissima e però nota fino a' fanciulli, avrebbe perduta tutta la sua riputazione, se, essendo trattata in italiano (piuttosto che in latino o in greco), il mondo fosse venuto in cognizione ch'ella tutta stava ascosa sotto certi termini scolastici, i quali...

[1] *Ragguagli di Parnaso*, Cent. I, XXVI.
[2] Ivi, Cent. II, XVI.
[3] Ivi, Cent. II. LV.

tradotti in italiano avrebbero scoperto la vera magagna dei filosofi, che notte e giorno si ammazzano ne' perpetui studi della loro filosofia, più per imparare i nomi che le cose. »[1] Quanto alla letteratura, il concetto, che il Boccalini ha dell'ufficio di essa, è tutto rispondente alla sua dignità. Secondo lui, le buone lettere « furono santamente introdotte nel mondo per seminare le virtù tra gli uomini, non per altrui insegnare l'uso di sceleratissime libidini e la pratica di ogni vizio più detestabile. »[2] Reputa perciò necessario che il letterato abbia un vivo sentimento della virtù, e la professi nella vita. « Uno che ha lettere scelte, costumi esquisiti (egli dice con que' modi suoi risaltanti) così è nobile, come se fosse nato della potentissima casa d'Austria e del sangue reale di Francia, ancorchè per padre abbia avuto il boia. »[3] Al contrario nulla di più orribile d'un letterato, che disconosca il suo ministero; onde è condannato ad essere cucito vivo in un sacco e gettato nel più cupo gorgo del fonte di Aganippe un tale, che delle lettere facea mercimonio;[4] un altro poi, che aveva chiesto di essere ammesso fra i virtuosi di Parnaso in grazia d'un suo canzoniere, n'è respinto per essere quel libro macchiato di oscenità, ed il libro stesso alla presenza dell'assemblea è scagliato da Apollo per terra, e, non osando alcuno toccarlo con le mani, da' pubblici cursori co' calci è gettato fuor dalla curia. E qui bellamente pone a raffronto la verecondia del Petrarca nel poetare d'amore con la sfacciata licenziosità dei tanti volgari e pedissequi rimatori.[5] Deride assai volte la vanità delle accademie letterarie, che allora più che mai erano in voga, e si compiace tutto nel dare carpicci ai pedanti, ponendoli a contendere insieme e ad abbaruffarsi anche per una lettera dell'alfabeto.[6] Se la prende spesso coi comentatori, che non entrano nello spirito delle opere prese a dichiarare, o fanno dire agli autori quello che non hanno mai pensato, nè imaginato.[7] Nemico giurato dei parolai li

---

[1] *Ragguagli di Parnaso,* Cent. I, LXXIII.
[2] Ivi, Cent. II, XIV.
[3] Ivi, Cent. I, XC. — Vedi Cent. II, C.
[4] Ivi, Cent. I, XC.
[5] Ivi, Cent. II, XIV.
[6] Ivi, Cent. I, XIV, LIII, LXXVII. — Per la stessa cagione punge spesso, come troppo litigiosi, il Caro ed il Castelvetro: Cent. I, XC, XCXI, II, XII.
[7] Ivi, Cent. I, XXXV.

mette in burla con quella celebre fantasia, in cui rappresenta come un letterato della Laconia, convinto reo dal senato spartano di aver detto con tre parole ciò che poteva dirsi con due, fu condannato dopo la prigionia di otto mesi a leggere la guerra di Pisa scritta dal Guicciardini.[1]

Nella poesia stima doversi congiungere il genio e l'arte, e riprende i poeti de' suoi tempi, perchè in essi altro d'ordinario non si vedeva che una certa naturalezza abbondante, non castigata dallo studio e dalla lima.[2] Convinto però che il giogo delle regole convenzionali nuoccia immensamente alla bellezza delle opere d'arte, vuole che i letterati e specialmente i poeti siano liberi da tali impacci, facendo dire ad Aristotele come egli nella sua *Poetica* avesse inteso di mostrare la via tenuta dai più famosi nell'arte e non già di dar delle regole, senza l'osservanza delle quali non fosse possibile di fare un poema perfetto: giudizio rettissimo, che, espresso poi ancora da Alessandro Manzoni,[3] è apparso a' nostri tempi come una novità. E questo suo giudizio, rapportato al caso particolare, nel proposito del quale l'autore lo proferisce, acquista anche pregio come una buona azione; perocchè egli prende occasione a metterlo fuori dalla difesa, che fa della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, quando era tuttavia recente la memoria della guerra ingiuriosa mossa dai pedanti all'infelice poeta. Immagina dunque che il Tasso, presentando ad Apollo la sua *Gerusalemme*, gli chieda di essere consacrato all'immortalità. Apollo dà a riveder quel poema al censore della biblioteca delfica, che è Lodovico Castelvetro. Costui dopo due mesi fa intendere al Tasso che il suo lavoro, non essendovi osservate le buone regole esposte nella *Poetica* di Aristotele, non meritava luogo fra le opere eccellenti della biblioteca suddetta; lo purgasse perciò degli errori, e quindi tornasse a lui. Il Tasso indignato se ne richiama ad Apollo, e questi, presala con Aristotele stesso, fatto venir subito l'antico filosofo davanti a sè, gli domanda se era lui quello sfacciato, che aveva ardito d'imbrigliar con le regole i liberi ingegni. Al che Aristotele replica nella maniera, che abbiamo ac-

---

[1] *Ragguagli di Parnaso*, Cent. I, VI, 30.
[2] Ivi, Cent. I, XXVIII, II, XIV.
[3] ALESSANDRO MANZONI, *Discorso sul Romanzo storico*, Parte seconda.

cennata più sopra.[1] Nel qual luogo è pur degno di nota come il Boccalini dia lode ancora a sè stesso di aver senza quei freni maneggiato la penna, dicendo «che ciò chiaramente si vedeva ne' *Ragguagli* di un moderno Menante, nei quali con nuova invenzione, sotto metafore e sotto scherzi di favole, si trattavano materie politiche importanti e scelti precetti morali.»[2] Alla stessa larghezza di concetti, congiunta sempre a vive punture contro le gretterie de' pedanti, è informato il suo giudizio, apparentemente bizzarro e fantastico, ma in realtà profondo e diritto, sopra la *Divina Commedia*. E si noti che a que' tempi il poema sacro era assai negletto; del che è pure indizio che in tutto il seicento non se ne fecero che quattro e non belle edizioni. Potete arguire la verità di quel che io affermo dal solo principio di quel Ragguaglio, in cui il nostro autore si distende su tale argomento. «Mentre il famosissimo Dante Alighieri si trovava l'altro giorno in un suo casino di villa, che in un luogo molto solitario si ha fabbricato per poetare, alcuni letterati ascosamente gli entrarono in casa, ove non solo lo fecero prigione, ma, avendogli posti i pugnali nella gola e appuntati gli archibugi nei fianchi, gli minacciarono la morte, s'egli non rivelava loro il vero titolo del suo poema; se veramente lo chiamò Commedia, Tragicommedia o Poema eroico...»[3] Non sapremmo però approvarlo là dove, dopo aver giustamente affermato che senza studio e senz'arte non si può nella poesia venire a perfezione, attribuisce la mala qualità delle poesie de' suoi tempi alla mancanza de' Mecenati, che, secondo

---

[1] *Ragguagli di Parnaso,* Cent. I, XXVIII. — Nel Ragg. LVIII della Cent I mette in dileggio i servili imitatori dell'*Aminta* di Torquato Tasso, e nell'LXXXII nota l'abbiezione, in che era caduta la poesia a' suoi tempi, condotta a prendere per soggetti "gl'intingoli, i guazzetti, le gelatine, le anguille e perfino i fegatelli fatti arrosto;" dove manifestamente sberteggia i depravatori della poesia bernesca.

[2] Ivi, Cent. I, XXVIII. — Vedi anche *Bil. pol.* II; *Agricola,* 9.

[3] Ivi, Cent. I, XCVIII. — Anche nella sesta e nella decimaterza delle sue *Lettere politiche e istoriche (Bilancia pol.*, III, 52-61) vi sono su Dante osservazioni e giudizi notabili specialmente in riguardo ai tempi. Generalmente poi tutto ciò che si trova in queste e in altre lettere non solo intorno al sommo poeta, ma anche intorno al Petrarca, al Boccaccio e ad altri scrittori ed intorno alla critica (o siano cose scritte veramente dal Boccalini o raffazzonate dai figli su gli appunti di lui) si può esaminare utilmente per conoscere le condizioni degli studi e le opinioni letterarie correnti in quell'età. Su Dante vedi anche Cent. II, XC.

lui, « già furono il vero sostentamento della nobilissima poesia. » Nella conclusione però di questo suo dire, non ben consentaneo alle massime da lui professate, mette notizie e verità curiose e dure, scrivendo come « Gianandrea Dall'Anguillara di mero disagio morisse in Roma in una camera locanda nella contrada di Torre di Nona, ... e Lodovico Ariosto e Torquato Tasso, lumi risplendentissimi della poesia italiana, dall'avarizia e dall'ingratitudine de' tempi presenti così bruttamente fossero stati trattati, che i virtuosi tutti li videro entrare in Parnaso senza ferraiuolo, con la giubba tutta stracciata. » [1]

Su l'arte del comporre le istorie ritorna spesse volte, e di buon grado vi s'intrattiene, essendo quello il genere, a cui egli attese con più lungo studio ed amore. « L'impresa di scrivere istorie, esso dice, è negozio pertinente ad ingegno di straordinaria vivacità e ad uomini consumati nelle corti e nel maneggio degli affari.... Ond'è che solamente i segretari e consiglieri de' principi e nelle repubbliche i consumati senatori di esse possono arrivare alla palma di scrivere una storia compìta; le quali qualità essendosi trovate nel Machiavelli e nel Guicciardini, non è maraviglia se le storie loro siano tanto commendate. E granchio ben grosso pigliano quelli, che si persuadono tutta la bellezza d'una storia consistere nello stile, perocchè elle si leggono le storie de' giudiziosi per sapere i fatti, non per imparare la rettorica e le belle parole, per fare acquisto della prudenza, non della grammatica. » [2] E questa opinione è da lui ribadita non men vivamente in un altro luogo, dove a Tito Livio che avea biasimato le storie del francese Comines, perchè non scorgeva in esse « gravità di stile, non forza di eloquenza, non tessitura bene ordinata de' tempi, non frequenza di sentenze, non concioni, » risponde Apollo in tal forma: « Gli ultimi requisiti, ch'io per beneficio de' miei virtuosi ricerco in un perfetto istorico, sono quei che dalla tua relazione mi sono avveduto che stimi i primi. L'istoria è cibo non delicatamente condito per dar gusto

[1] *Ragguagli di Parnaso*, Cent. I, XXVI.
[2] *Bilancia politica*, II; *Agricola*, pag. 8. Su l'*Arte istorica* scrisse, pochi anni dopo, un trattato disteso giudiziosamente Agostino Mascardi.

solamente al palato della curiosità, ma sostanziosamente imbandito per lautamente pascer l'animo; e però più della dilettazione si ha in essa riguardo all'utilità; e grandemente t'inganni, se credi che allo studio dell'istoria altri attenda per imparar la frase di una ben tersa lingua greca, latina, italiana, francese; ma il solo fine di così onorato studio è fare acquisto di quella prudenza, che solo si beve dalla frequente lezione delle cose passate. E benchè io sommamente commendi la tua pomposa frase e il molto terso dir di Cesare, voglio però che tu sappia che queste, che tu stimi le prime, sono le ultime lodi di un perfetto istorico. L'anima dell'istoria, che lungo tempo viva la mantiene tra le genti, e che sommamente cara la rende ad ognuno, è la verità e l'esplicare i più reconditi consigli, i più occulti pensieri de' principi e gli artifici tutti ne' quieti tempi della pace e nelle turbolenze della guerra usati ne' governi degli stati loro, i quali, ancorchè siano scritti nel vilissimo latino bartolesco, tanta dilettazione tuttavia dànno agli animi virtuosi, che eterni rendono gli scritti di colui, che ha ingegno di saper tessere istorie tali. »[1] Questo sprezzo della forma è certamente eccessivo e da riprovare; ma esso pure moveva dall'indirizzo generale degli studi di que' tempi verso una libertà maggiore, e dalla reazione contro l'opposta esagerazione degli storici fiacchi, frondosi e troppo limatori del periodo, siccome il Varchi, che dal Boccalini è collocato in Parnaso al mestiere di far le ricotte.[2] Fra i giudizi poi, che proferisce qua e là su gli storici in particolare, mi sembra assai notabile quello intorno al Machiavelli, là dove, ponendogli in bocca la difesa di sè stesso, gli fa dire che nelle sue opere non aveva fatto altro che ridurre a scienza la politica praticata da' principi de' suoi tempi, e perciò « non sapea vedere per qual cagione stesse bene adorar l'originale di una cosa come santa e ab-

---

[1] *Ragguagli di Parnaso*, Cent. II, XIV. — Vedi anche nella Cent. I il Ragg. LIV, in cui pare che Apollo proibisca " il potere compendiosamente in picciol volume scrivere le istorie, avendo l'esperienza fatto conoscere ad ognuno la lezione di cose tanto succintamente scritte in tutto e per tutto essere inutile, non essendo possibile da essa cavar quell'abbondantissimo frutto, che si gusta dalle istorie particolari, nelle quali non le cose, ma le ragioni e i consigli di esse si raccontano. " Ciò stesso dice anche il Machiavelli nel Proemio alle sue *Istorie Fiorentine*.

[2] Ivi, Cent. I, XXXI.

bruciar la copia di essa come esecranda.» e che mettendo in chiaro lume le arti de' tiranni intendeva a farne accorti i popoli e a sollevarli contro di loro. Alla quale ultima opinione, riguardante in particolar modo il libro del *Principe*, e, benchè non rispondente alla verità, dicevole però a ingegno ardito e libero, si conforma quella che due secoli dopo esprimeva ne' *Sepolcri* Ugo Foscolo, chiamando il Machiavelli

quel grande,
Che, temprando lo scettro ai regnatori,
Gli allòr ne sfronda, ed alle genti svela
Di che lagrime grondi e di che sangue.

E veramente egli qualche altra volta pure dà in fallo, specialmente poi allorchè parlando di letterati contemporanei, suoi amici,[1] gl'inalza talora con lodi eccessive; ma questi possono ascriversi nel novero degli atti di ufficiosità, non imitabili certo, compensati però da una generale dirittura e libertà di giudizio. Se non che troppo andrei in lungo volendo qui raccogliere le sue osservazioni critiche sopra gli scrittori italiani, de' quali non lascia quasi niuno senza qualche tocco significativo, e quelle non meno sensate su molti de' latini, e inoltre sopra alcuni degl'inglesi, de' tedeschi, francesi e spagnoli, le quali fanno anche bella testimonianza del sapere del Boccalini nelle letterature straniere moderne. Dirò tuttavia che fra queste osservazioni mi ha colpito singolarmente una comparativa, circa la diversa indole degl'ingegni oltramontani ed italiani, buttata là dall'autore con apparente noncuranza a proposito di un suo giudizio sopra Giusto Lipsio, « i cui scritti, egli nota, si vedevano laboriosi e mirabili per una varia e molteplice lezione; *cosa così comune a tutti gli scrittori oltramontani* (e qui par che voglia additare principalmente i Tedeschi). *che sono stimati avere il cervello nella schiena, come agl'Italiani, che l'hanno nel capo, è comune il sempre inventar cose nuove e lavorar con la materia cavata dalla miniera del proprio ingegno.* »[2] Alla qual differenza non vo-

---

[1] *Ragguagli di Parnaso,* Cent. II, xiv, 70.

[2] Ivi, Cent. I, xxiii, 76-77. — Francesco Puccinotti in una sua lettera a Maurizio Bufalini, parlando dell'erudizione ponderosa di un medico tedesco, gli applica il giudizio stesso del Boccalini sopra Giusto Lipsio con le seguenti parole: " Molte volte, ripensando alla fatica bibliografica di colui, mi torna in mente ciò che disse

gliono oggidì por mente coloro, che s'incaponiscono a trasportare di peso nelle scuole italiane i metodi germanici d'insegnamento, e sostituire in esse ai geniali studi dell'arte e della scienza quelli di una ponderosa e sterile erudizione.

Questo rinnovamento della critica letteraria, tutto rispondente alla tendenza dei forti ingegni, fiorenti su i princìpi di quel secolo, a sciogliersi dal giogo dell'autorità e delle regole convenzionali, ebbe col Boccalini altri propugnatori, principalissimo de' quali il suo contemporaneo Alessando Tassoni. Egli fu uno dei più arditi nell'impugnare l'autorità di Aristotele; e di andare così a ritroso del volgo de' dotti compiacevasi tanto, che uscì una volta in queste parole: « Io voglio dir delle verità, chè questo è il mio scopo, e addimando parere agli amici, non perchè mi avvertiscano di quello che ho detto contro Aristotele, ma perchè mi ammendino se ho detto delle scioccherie. » Di sì fatti argomenti lo scrittor modenese ragionò nell'opera, oggidì troppo dimenticata, de' suoi *Pensieri diversi*, dove mostra similmente una grande libertà anche nei giudizi su cose rispettive a letteratura. In tal maniera poi si volse più direttamente e più praticamente a combattere una servilità, che durava già da due secoli, « cercando di levare le superstizioni e gli abusi, che partoriscono mali effetti, e confonder le sètte dei Rabini e dei Badanai, indurati nella perfidia delle anticaglie loro, e di quegli in particolare, che stimano che senza la falsariga del Petrarca non si possa scriver diritto. » E mandò fuori le sue *Considerazioni sopra le Rime* di quel poeta, nelle quali, sebbene talvolta trascorra a frizzi non decorosi e a riprovare altresì alcune vere bellezze, in generale però mostra acume e giudizio finissimo, e ha pórto un imitabile esempio di critica libera e scevra da pregiudizi.

GIOVANNI MESTICA, *Traiano Boccalini e la Letteratura critica e politica nel Seicento*; Firenze, Barbèra, 1878; pag. 36-41, 56-65.

---

il Boccalini di Giusto Lipsio: Quest'uomo ha il cervello nella schiena. „ (*Ricordi di* MAURIZIO BUFALINI, ediz. Le Monnier, 1876, pag. 498.) Il che prova quanto le opere del gran politico loretano fossero famigliari al sommo scienziato urbinate.

Il metodo e i Dialoghi di Galileo.

Il Galilei concepì le forze naturali come capaci di peso e di misura nelle loro azioni, e quindi disse la natura scritta in caratteri matematici; e i caratteri essere triangoli, cerchi ed altre figure geometriche; e quindi, senza questi mezzi essere impossibile d'intenderne umanamente parola.[1] Prima di lui, come nota il Martin, Telesio aveva detto che la natura è il libro dove si trova contenuta tutta quanta la filosofia; ma Galilei primo additò con quali caratteri il libro sia scritto.[2] Non basta aver gli occhi in fronte per vedere i fatti, se non si sa poi l'arte di sgusciarli quasi, e di ficcarvi addentro lo sguardo. Il semplice senso porge la materia greggia dello sperimento; ma prima che questa sia tradotta in figure ed in numeri, prima che delle figure e dei numeri siano discoperte le relazioni, la natura sarà un libro chiuso con sette suggelli, come quello dell'Apocalisse. Talvolta rannodando un fatto ad un altro, con questo semplice raffronto il Galilei riusciva a lumeggiarlo e a farlo intendere; anzi confessava, per certo suo natural talento, solere alcuna volta con cose minime, facili e patenti esplicarne altre assai difficili e recondite. Ma ciò non interveniva sempre; chè la chiave di un fatto non si poteva spesso in tanta vicinanza cercare; ed allora gli era forza di risalire più in alto, e mediante i rapporti ideali delle quantità indovinare i rapporti reali dei fatti. A far la traduzione fedele di un fatto in una formola matematica bisognava avere quello sguardo di lince e quella scaltra diffidenza, per cui egli non si lasciava ingannare dalle false apparenze; bisognava avere quella minuziosa curiosità, per la quale sottometteva ad analisi ogni benchè menomo accidente; quella instancabile pazienza, per cui non si ristava di ripetere l'osservazione, variando le circostanze e rimuovendo gli ostacoli che ne potessero diminuire la sincerità! Tutte queste precauzioni sarebbero però rimaste inutili senza quella geniale divinazione dell'ingegno, che, quasi lampo attraverso di una nuvola squarciata, gli faceva alla lon-

[1] Vedi il *Saggiatore*.
[2] *Galilée*, par T. Henry Martin; Paris, 1868; pag. 207.

tana intravvedere la possibile causa di un fatto. Vede oscillare una lampada, ne osserva i movimenti equabili, li misura ai battiti del polso, e corre col pensiero all'isocronismo del pendolo. Si sovviene aver veduto nelle tempeste cadere piccoli grani di grandine misti con mezzani e con grandi, tutt'insieme, nè gli uni aver anticipato l'arrivo in terra a preferenza degli altri, e medita la legge della caduta dei gravi. Raschia con uno scarpello di ferro tagliente una piastra di ottone per levarle alcune macchie, e muovendolo con velocità sente, tra molte strisciate, fischiare ed uscirne un sibilo molto gagliardo e chiaro; guarda su la piastra, e vede un lungo ordine di virgolette sottili, egualmente distanti l'una dall'altra: rifà la sperienza, e si accorge che il fischio si ode soltanto, quando il ferro lascia le intaccature su la piastra; si accorge che, quanto più veloce vi striscia, più inacutisce il suono, e più inspessisconsi le virgolette; ed eccolo pensare alle proporzioni delle onde sonore, ed alla teorica degli accordi musicali. Ora, quante volte non si era vista oscillare la lampada del Duomo di Pisa; e quanti non avevano potuto discernere la varia dimensione della grandine; ed a quanti non era occorso di sentir fischiare il ferro nel raschiare una superficie liscia e resistente? Eppure, niuno ne aveva saputo cavare quel costrutto, che ne cavò il Galilei! L'invenzione, dice egli modestamente parlando dell'ultima scoperta, fu del caso, e mia fu solamente l'osservazione; ma se fosse stato il caso, perchè a lui solo fu tanto favorevole, da porgergli occasione a tante scoperte? Ci è talvolta alcunchè d'inopinato, che sbalordisce lo stesso scopritore, e Bacone soleva chiamare questo non so che d'irreducibile *sortes experimenti;* ma la fortuna non arride se non agli uomini di genio. Un giorno a Bologna trovai un valoroso naturalista, mio amico, che faceva non so quali osservazioni sopra un'alga, attraverso di un mirabile microscopio: volle ci guardassi anch'io, ma discersi poco o nulla. — Perchè, gli dissi, con sì stupendi istrumenti non si fanno ora più scoperte di quella importanza, che si fecero una volta, quando erano assai più grossolani gl'istrumenti, ed assai più scarsi i sussidi? — Perchè, mi rispose l'amico, le scoperte non le fanno gl'istrumenti, nè gli occhi che ci guardano, ma l'ingegno dell'osservatore. — Il mio amico, che, voglio

dirlo, era il professore Ercolani, poteva rispondere franco alla mia, forse indiscreta, domanda, perchè egli ha fatto qualcosa di suo; ma quanti non si schermiscono con la mancanza dei sussidi, con la imperfezione degl'istrumenti, o anche con l'avverso destino, per la assoluta sterilità dei loro fornelli, dei loro canocchiali, dei loro microscopi?

« Per conoscere, dice il De Meis, due mezzi ci sono: il pensiero ed il senso, la natura e la ragione; ma la vera conoscenza li vuole entrambi uniti in un solo atto speculativo, perchè di entrambi si compone l'oggetto del sapere. »[1] Questo fortunato connubio si verificò nell'ingegno del sommo Galilei per lo studio delle scienze naturali, ed a questo propizio congiungimento si debbono le sue maravigliose scoperte. Non trascurar nulla di ciò che la sensata sperienza ci porge; nè d'altra parte arrestarsi impigliato nella immediatezza del fatto: tale fu la giusta misura ch'egli seppe trovare tra le angustie del senso e gli sfrenati ardimenti del vuoto intelletto.

Per la forma di tramandare la propria dottrina ei preferse il dialogo; nè più acconcia poteva scegliere. C'era difatti nelle sue opere un conflitto vivo e pertinace fra le vecchie opinioni e le nuove; e poi le nuove non erano ben consolidate, e si creavano giorno per giorno, quasi sotto gli occhi degl'interlocutori: eran ricerche piuttosto che acquisti già assicurati. Al Galilei siffatta forma riusciva comoda per un'altra ragione, per potervi più facilmente appiattare le opinioni proprie, che gli suscitavano contro un vespaio, ed ei amico del quieto vivere non era uomo da voler muovere imprudentemente le acque. Nel dialogo ei non prende parte ed introduce uno scolare, il Sagredo; un amico, il Salviati; ed un competitore, Simplicio. A papa Barberini si vuole abbian dato ad intendere che quel personaggio così goffo, così cocciuto, così sbalordito dalle recenti scoperte, fosse lui in persona; e si aggiunge, che glielo abbia insinuato quel Padre Grassi, che poi si nascose sotto lo pseudonimo di Lotario Sarsi, nelle polemiche del *Saggiatore*. Tanto ardimento ripugna coll'indole piuttosto pusillanime del Galilei; e Simplicio non è già uno pseudonimo, ma un tipo di

---

[1] *Tipi animali,* Lezioni di A. C. De Meis.; Bologna, 1872; pag. 135.

professore, quale correva in quell'età, e quale si riscontra sempre, sotto mutato aspetto, impregnato come una spugna della scienza ereditaria e tradizionale, incapace di uscire dalla falsariga del testo, sospettoso di ogni novità, pauroso che il mondo non abbia a venir meno al vacillar delle opinioni da lui accettate: capacissimo di negar fede ai propri occhi, pur di salvare l'infallibilità del suo autore; piccino, borbottone, stizzoso, che non valuta le difficoltà, che non dubita mai che un qualche testo non abbia da trovarsi che lo cavi d'impaccio: tale è il Simplicio del Galilei e tali saranno tutt'i Simplici del mondo. Se non che non ci è stato, nè forse ci sarà più, nella storia del pensiero umano, scrittore che ispirerà fede tanto invitta, quanta ne ha ispirata Aristotele; ed il Simplicio del Galilei per questo verso resterà unico. Le conclusioni degli umani ragionari erano, per usare la frase del Galilei, già inchiodate, ed erano quelle tramandate dal grande Stagirita; il lavoro nuovo consisteva nello accomodare, o, come argutamente diceva Galilei medesimo, nello scomodare le premesse per adattargliele. Rivolgere gli occhi alla natura stessa, ristudiarne direttamente le leggi, attingere alla sorgiva, anzichè ai rigagnoli derivati e torbidi, pare oggidì precetto ragionevole e facilmente inculcabile, ma non era allora. Il contrasto vivacemente descritto nei Dialoghi galileiani non è una invenzione di fantasia, ma un fatto storico, con questo dippiù, che quivi non apparisce: che, cioè, i fanatici sostenitori delle dottrine viete non si stavano sempre contenti ad allegar testi ed a voltar le spalle per non toccar con mano la verità; ma ricorrevano a brutti intrighi, e talvolta a violenze anche più brutte.

Nei Dialoghi del Galilei si vede nascer la nuova idea della natura, attraverso gli impedimenti del vecchio sistema del mondo; non altrimenti che nei Dialoghi platonici dalle fluttuanti opinioni della sofistica si vede emergere fissa e rilucente l'universalità dell'idea. Sotto questo rispetto non ci sono scrittori che più s'assomiglino, sì per la novità del risultato a cui arrivano, come per la freschezza inimitabile della forma. Con Platone l'attività speculativa dello spirito si affaccia e si spicca quasi in rilievo dal fondo dei vacillanti fenomeni sensibili; con Galilei, per converso, la natura,

studiata in immagini attraverso di preconcette opinioni, si slega e si slaccia dagli artefatti vincoli, e si ripresenta agli occhi dell'osservatore nella sua ignuda e vergine obiettività. Con Platone nasce lo spirito; con Galilei rinasce la natura.

Or donde aveva imparato Galileo il metodo così maraviglioso, che gli fruttò tanta gloria, ed aperse ai posteri le vie intentate dei profondi recessi della natura? Non certo fuori d'Italia, essendo oramai comprovato ch'egli prima di Bacone e di Cartesio, non solo aveva imbroccato la verace via, ma vi aveva fatto passi giganteschi. Il conte Mamiani nel suo bel *Rinnovamento* non volendo «che l'onore della patria nostra crescesse per rapina nè per arte di invidia,» esaminò imparzialmente i titoli del nostro gran concittadino in riscontro con quelli di Bacone e di Cartesio, e ne concluse, che nè per anzianità di scoperta, nè per perfezione di metodo, è che innovatori stranieri vadano innanzi al nostro Italiano. [1] Esame assai facile, del resto, pel quale basta mettere a riscontro le date, e si vede a colpo d'occhio, che Galileo aveva istituito e descritto le stupende sperienze sul moto dei gravi trentun anno prima che Bacone avesse pubblicato il *Nuovo Organo*, e quarantotto prima della pubblicazione che Cartesio fece del *Discorso sul metodo*. Il trattato *De motu gravium* porta la data del 1590; il *Nuovo Organo* quella del 1620; il *Discorso sul metodo* quella del 1637.

In Italia però la questione del metodo era stata ventilata da parecchi: qualcuno anzi, non contento ai precetti, ne aveva mostrato esempi ed applicazioni stupende. Sopra del Nixolio, dell'Aconzio, del Telesio stesso, sta per la dottrina e l'applicazione del metodo sperimentale Leonardo da Vinci, il quale, un secolo prima di Galileo, proclamò che sola interpetre della natura fosse la sperienza; prima di lui inculcò che dalla sperienza avessero a trarsi fuori le leggi universali; e finalmente, prima del grand'Astronomo, inaugurò quel felice connubio della matematica coi dati sperimentali, in cui propriamente consiste il pregio e la novità del metodo galileiano. Ma i precetti del sommo artista da Vinci rimasero infruttuosi e negletti, e le

[1] MAMIANI, *Del Rinnovamento*, ecc; Firenze, 1836; pag. 58.

sue applicazioni idrauliche e meccaniche non sollevaronsi a quel grado di universalità che attrae a sè l'attenzione della moltitudine, e rimasero offuscate dalla rinomanza che a Leonardo provenne dai capolavori in pittura. Galileo, parco in precetti, come chi non ha tempo da sciupare in vuote generalità, mostrò coi fatti come si avesse a fare. Egli capì che il metodo non può essere una bacchetta magica, che agguagli i pigri e torpidi ingegni ai veloci e svegliati; ei fu proprio il rovescio del cancelliere Bacone, pronto di lingua, largo, anzi prolisso in precetti, scarso a sperimentare. Al Galilei parve gran campo di filosofare l'Arsenale di Venezia, dove c'era macchine e strumenti d'ogni sorta, e numero grande d'artefici che vi lavoravano. Da qui proviene il perchè Galileo raccolse attorno a sè giovani ingegni, desiderosi più di lavorare che di cianciare; ed alcuni, come il Torricelli, usando il metodo medesimo, pervennero a risultati, che al maestro stesso erano sfuggiti.

Il metodo galileiano oltre l'Alpi e di là dalla Manica si sdoppiò, e partorì due indirizzi opposti, che perciò medesimo riuscirono imperfetti. La pienezza della cognizione nasceva per Galilei dall'osservazione dei fatti congiunta con la speculazione matematica della legge; a Bacone invece parve bastevole la semplice osservazione; a Cartesio la speculazione pura. Così il metodo sperimentale concepito nell'integrità dei suoi elementi dal sano criterio del sommo Italiano tralignò per essere stato improvvidamente dimezzato.

Francesco Fiorentino, *Bernardino Telesio;* Firenze, Success. Le Monnier, 1874; vol. II, pag. 257-61, 280-82, 283-85.

La nostra Letteratura nel sec. XVIII.

Finito il secento, finita su in Lombardia la dominazione spagnola, che con altri mille guasti ci avea portato anco quelle bombe del fare e del dire, le lettere, dopo lunghi errori, s'erano poste a sedere nelle Accademie, e nelle Accademie tronfiavano, belavano e sfilinguellavano. L'Arcadia spadroneggiava. Tra gli ultimi del secento e i primi del settecento, gli Arcadi,

per verità, e segnatamente il Guidi, lo Zappi, il Menzini, il Filicaia, il Forteguerri e altri, avevano fatto argine alla gora che ci venne sopra dal Marini e dall'Achillini, e dato un fermo a quel po' di buon gusto che ci rimaneva, nel quale avresti potuto avvertire tuttavia un sentore degli scartocci e delle scorniciature a stucco dorato, che i Bernini e i Borromini della letteratura aveano introdotto nella poesia e nell'eloquenza. Nota di volo che, morto il Redi, le lettere e le scienze avevano dimessa alquanto della schiettezza paesana, e principiato a sapere di forestiero: ma il vento allora cominciava a tirare d'oltremonte. Di lì a poco il Gravina educava il Metastasio al dramma lirico; il Goldoni educava sè stesso alla commedia;[1] il Varano colle sue nobili terzine rammentava che v'era stato un certo Dante Alighieri, e il Bettinelli, gesuita, detto poi il Nestore della letteratura, recava a questo Dante l'ultimo oltraggio nelle *Lettere Virgiliane;* e quasi invitasse i giovani a chiudere tutti i poeti stati fin lì, proponeva a modello delle scuole i *Versi sciolti di tre eccellenti autori,* cioè i versi del Frugoni, quelli dell'Algarotti, e per giunta i suoi, con rara modestia. Al Bettinelli si faceva contro Gaspero Gozzi, primo a rimettere Dante in onore, e a dare esempio di parco e d'arguto scrivere nei *Sermoni* e in un giornale che pubblicava a Venezia. Ma la stella polare alla quale mirava il branco innumerabile

Del servo pecorame imitatore

era Innocenzo Frugoni. Con molta vena, con un ingegno facile e pieghevole, ma portato alla vita di poeta da villeggiatura, il Frugoni scrisse, scrisse e riscrisse di tutto ciò che gli capitò sotto, dalla calata d'Annibale, fino a uno speziale che l'assordiva pestando le droghe.[2] Il Monti lo chiama

Padre incorrotto di corrotti figli.[3]

---

[1] Anche il Metastasio finì di formarsi da sè, come accade a tutti, e dalle regole troppo stringate che gli aveva tracciato il Gravina, si dette a un modo più largo; ma del Goldoni si può dire che non ebbe maestro. Vedi le sue *Memorie.*

[2] Vedi il sonetto:

Ferocemente la visiera bruna ecc.,

e lo scherzo:

Spezialin che sempre pesti,
Notte e dì tu mi molesti.

[3] Nei versi alla Malaspina, premessi all'edizione dell'*Aminta,* fatta dal Bodoni.

Io avrei le mie difficoltà su questo *padre incorrotto*, e lo chiamerei piuttosto il Lucilio degli Anacreontici e dei facitori di versi sciolti:

Quum flueret lutulentus, erat quod tollere velles. [1]

Ciò non ostante, il Frugoni rimetteva in fiocchi e in voga il verso sciolto, che dal Caro in poi o era stato lasciato là, o non aveva avuto chi lo trattasse a garbo; e insegnava specialmente a romperlo e a variarne le fermate, cosa di molto momento in un metro che ha del monotono. Contro gli *scioltai*, contro le *pastorellerie* e contro le inezie sonanti, delle quali non era penuria, si sbizzarriva il Baretti con quell'acume e con quella sua lepidezza rotta, viva e avventata, che ognuno sa; [2] e il Cesarotti, uomo di molto e di vario sapere, collo sbrigliare, forse anco un po' troppo, e la prosa e il verso e il modo di tradurre, e col darci un primo saggio di poesia nordica nella versione dell'*Ossian*, rompeva le pastoie della pedanteria, e nettava il campo a chi avesse saputo e voluto camminare colle proprie gambe; e l'abate Chiari di contro, quasi a fare più strano il contrasto, l'abate Chiari, uno dei bifolchi più eunuchi e più svenevoli che abbia avuti l'Arcadia, tirava via a dare la stura a quelle sue *Ballerine onorate*, a quelle *Turche in cimento*, [3] e a prose e a versi d'ogni conio, allora braccati dalla facile contentatura di chi leggeva per leggere, ora passati in proverbio.

Popolo non v'era; cittadini, di nome; i nobili, nulli, boriosi, molli, fastosi, pieni d'ozio e di vizi; ma dalla sfera stessa dei nobili sorgevano i Verri, il Beccaria, il Filangieri e altri; nomi che saranno sempre in onore fino a tanto che si onoreranno gli studi, gli ordini e gl'incrementi della civiltà. Le Scienze avevano lo Spallanzani, il Mascheroni, l'Oriani e il Lagrangia; la Filosofia, il Genovesi; la Storia, il Giannone e il Muratori; e primo, e più remoto di tutti, il Vico, che stava là come un monte solitario e ronchioso, ove non boschetti d'alloro nè giardini di fiori se vuoi, ma qua e là una gran quercia, e nel grembo vene preziose di solido metallo, che aspettavano d'essere saggiate e

---

[1] HORAT., *Sat.*, I, 4.
[2] *Frusta Letteraria.*
[3] Titoli di romanzi di questo scompisciatore di carta.

volte a profitto.[1] La folla giaceva, i pochi erano desti; i principi, allora vaghi di novità più dei popoli, agitavano riforme di proprio moto. Insomma, tra molto vanume era mol a polpa, e si destavano e si svolgevano da ogni lato i germi d'uomini e di tempi migliori. Taluni chiamano il secolo passato secolo delle rovine; io lo chiamerei il secolo dei diboscamenti, e lascerei dire que' tanti che ne sparlano e non s'avveggono di mordere le mammelle alla balia. Diceva Giovan Battista Niccolini a uno di questi nipotucci superbiosi e sconoscenti: « Voi fate come il pimmeo, che dopo essersi arrampicato sulle spalle al gigante per vedere le cose di più alto, gli percuote la testa gridando: io ci vedo meglio di te. Al quale il gigante potrebbe rispondere: se tu non mi fossi salito addosso, non diresti così. »[2] Il cinquecento fu per noi Italiani l'ultimo chiarore di un lume che sta per ispegnersi; ma quando nel gran Michelangelo si terminò il campo dell'arte, nasceva per legge di Provvidenza quegli che doveva gettare la vera pietra fondamentale dell'edificio dell'intelletto, voglio dire il Galileo. Nel settecento si riscosse la vita da tutte le parti, e se i primi moti parvero incomposti, furono come quei venti che rompono le nuvole e preparano il sereno. Prendi l'Italia dal cinquecento al settecento, e ti dà immagine di persona caduta in languore nella pienezza della gioventù, che dopo un lungo abbattimento cominci a riaversi sul declinare degli anni, quando il polso batte

---

[1] Si accenna alla *Scienza Nuova*, e a quell'aureo libretto *De antiquissima Italorum sapientia*. Le opere del Vico giacquero molti anni o dimenticate o non curate, finattanto che non furono rimesse in onore da Vincenzo Cuoco, dal Lomonaco e da altri, e i campi della storia cominciarono a essere coltivati più a fondo. Ugo Foscolo fu uno dei primi a rammentare il Vico (vedi l'Orazione *Dell'origine e dell'ufficio della Letteratura)*, e desunse dal Vico la materia dei versi seguenti:

> Dal dì che nozze e tribunali ed are
> Diero all'umane belve esser pietose
> Di sè stesse e d'altrui, toglieano i vivi
> All'etere maligno ed alle fere
> I miserandi avanzi che Natura
> Con veci eterne a sensi altri destina.
> Testimonianza a' fasti eran le tombe,
> Ed are ai figli, ecc. *(I Sepolcri.)*

Non pare però che il Foscolo si addentrasse davvero nella sapienza del Vico.

[2] L'illustre scrittore avrà detto molto meglio di me, ma la sostanza è questa. Palesare gli errori del secolo passato, è dovere; calpestarlo, è ingratitudine.

più lento, e all'affetto prevale il senno, ricco di quella dura esperienza che portano il tempo e i mali sofferti.

GIUSEPPE GIUSTI, *Scritti vari*; Firenze, Le Monnier, 1863; pag. 107-112.

I plagi del Giannone.

È cosa [che il Giannone copiasse il Nani, senza citarlo] degna d'esser notata, se, come credo, non lo fu ancora.[1] Il racconto, per esempio, della sollevazione della Catalogna, e della rivoluzione del Portogallo, nel 1640, è, nella storia del Giannone, trascritto da quella del Nani, per più di sette pagine in 4°, con pochissime omissioni, o aggiunte, o variazioni, la più considerabile delle quali è d'aver diviso in capitoli e in capoversi un testo che nello scritto originale andava tutto di seguito.[2] Ma chi mai s'immaginerebbe che l'avvocato napoletano, dovendo raccontare altre sollevazioni, non di Barcellona, nè di Lisbona, ma quella di Palermo, del 1647, e quella di Napoli, contemporanea e più celebre, per la singolarità e per l'importanza degli avvenimenti, e per Masaniello, non trovasse da far meglio, nè da far più che di prendere, non i materiali, ma la cosa bell'e fatta, dall'opera del cavaliere e procurator di san Marco? Chi l'anderebbe a pensare soprattutto dopo aver lette le parole con le quali il Giannone entra in quel racconto? e son queste: «Gli avvenimenti infelici di queste rivoluzioni sono stati descritti da più autori: alcuni gli vollero far credere portentosi, e fuor del corso della natura: altri con troppo sottili minuzie distraendo i leggitori, non ne fecero rettamente concepire le vere cagioni, i disegni, il proseguimento, ed il fine: noi per ciò, seguendo gli

---

[1] Il FABRONI (*Vitae Italorum*, etc., *Petrus Jannonius*) cita come scrittori dai quali il Giannone "ha preso i passi interi, invece di ricorrere ai documenti originali, e senza confessarlo schiettamente, il Costanzo, il Summonte, il Parrino, e principalmente il Buffierio." Ma par difficile che da quest'ultimo (che non abbiam potuto trovar chi sia) prenda più che dal Costanzo, del quale, "Se al principio risponde il fine e il mezzo," deve avere intarsiata mezza, a dir poco, la storia nella sua; e più che dal Parrino, del quale dovremo dir qualcosa or ora.

[2] GIANNONE. *Istoria Civile* ecc., lib. XXXVI, cap. V e il primo capoverso del VI. — NANI, *Historia Veneta*, parte I, lib. XI, pag. 651-661 dell'edizione di Venezia, Lovisa, 1720.

scrittori più seri e prudenti, gli ridurremo alla lor giusta e natural positura.» Eppure ognuno può vedere, facendo il confronto, come, subito dopo queste sue parole, il Giannone metta mano a quelle del Nani,[1] frammischiandoci ogni tanto, e specialmente sul principio, qualcheduna delle sue, facendo qua e là qualche cambiamento, alle volte per necessità, e nella stessa maniera che uno, il qual compri biancheria usata, leva il segno dell'antico padrone, e ci mette il suo. Così, dove il veneziano dice: «in quel regno,» il napoletano sostituisce: «in questo regno;» dove il contemporaneo dice che vi «restano le fazioni quasi che intiere,» il postero, che vi «restavano ancora le reliquie dell'antiche fazioni.» È vero che, oltre queste piccole aggiunte o variazioni, si trovano anche in quel lunghissimo squarcio, come pezzi messi a rimendo, alcuni brani più estesi, che non son del Nani. Ma, cosa veramente da non credersi, son presi da un altro quasi tutti, e quasi parola per parola: è roba di Domenico Parrino,[2] scrittore (alla rovescia di molt'altri) oscuro, ma letto molto, e fors'anche più di quello che sperava lui medesimo, se, in Italia e fuori, è letta quanto lodata la *Storia civile del Regno di Napoli*, che porta il nome di Pietro Giannone. Chè, senza allontanarci da que' due periodi di storia de' quali s'è fatto qui menzione, se, dopo le sollevazioni catalana e portoghese, il Giannone trascrive dal Nani la caduta del favorito

---

[1] GIANNONE, lib. XXXVII, cap. II, III e IV. — NANI, parte II, lib. IV, pag. 146-157.

[2] *Teatro eroico e politico de' governi de' vicerè del regno di Napoli*, ecc.; Napoli, 1692, tom. II; *Duca d'Arcos*. Il testo del Nani corre, con pochissimi e minuti cambiamenti, come abbiam detto, per sette capoversi del Giannone, l'ultimo de' quali termina con le parole: " si richiedevano, e per supplire altrove, e per difendere il regno, grandissime provvisioni. „ E lì entra il Parrino con le parole: " Il vicerè duca d'Arcos, trovandosi angustiato dalla necessità del danaro, „ e via e via, *paucis mutatis*, al solito, per due capoversi, o per mezzo circa il seguente. Dopo, ritorna il Nani e va avanti, prima solo, per un bel pezzo, poi alternato, e, per dir così, a scacchi, col Parrino. E c'è fino dei periodi, messi insieme bene o male, ma con pezzi dell'uno e dell'altro. Eccone un esempio: "Così in un momento s'estinse quell' incendio che minacciava l'eccidio al regno; e ciò che apportò maggior maraviglia, fu la subita mutazione degli animi, che dalle uccisioni, da' rancori e dagli odi passarono immantinente a pianti di tenerezza, ed a teneri abbracciamenti, senza distinzione d'amici o d' inimici (PARRINO, tom. II, pag. 4 5): fuorchè alcuni pochi, i quali guidati dalla mala coscienza, si sottrassero colla fuga, tutti gli altri restituiti a' loro mestieri, maledicendo le confusioni passate abbracciarono con giubilo la quiete presente. „ (NANI, parte II, lib. IV, pag. 157 dell'ediz. cit.). GIANNONE, lib. XXXVII, cap. IV, secondo capoverso.

Olivares, trascrive poi dal Parrino il richiamo del duca di Medina vicerè di Napoli, che ne fu la conseguenza, e i ritrovati di questo per cedere il più tardi che fosse possibile il posto al successore Enriquez de Cabrera. Dal Parrino ugualmente, in gran parte, il governo di questo; e poi dall'uno e dall'altro, a intarsiatura, il governo del duca d'Arcos, per tutto quel tempo che precedette le sollevazioni di Palermo e di Napoli, e, come abbiam detto, il progresso e la fine di queste, sotto il governo di D. Giovanni d'Austria, e del conte d'Oñatte. Poi dal Parrino solo, sempre a lunghi pezzi, o a pezzettini frequenti, la spedizione di quel vicerè contro Piombino e Portolongone; poi il tentativo del duca di Guisa contro Napoli; poi la peste del 1656. Poi dal Nani la pace de' Pirenei, e dal Parrino una piccola appendice dove sono accennati gli effetti di essa nel regno di Napoli.[1]

Voltaire, parlando, nel *Secolo di Luigi XIV*, de' tribunali istituiti da quel re, in Metz e in Brisac, dopo la pace di Nimega, per decidere delle sue proprie pretensioni sopra territori di stati vicini, nomina, in una nota, il Giannone con gran lode, com'era da aspettarsi, ma per fargli una critica. Ecco la traduzione di quella nota: «Giannone, così celebre per la sua utile storia di Napoli, dice che questi tribunali erano stabiliti a Tournay. Sbaglia frequentemente negli affari che non son del suo paese. Dice, per esempio, che, a Nimega, Luigi XIV fece la pace con la Svezia; e in vece questa era sua alleata.»[2] Ma, lasciando da parte la lode, la critica, in questo caso, non è dovuta al Giannone, il quale, come in tant'altri casi, non fece nemmen la fatica di sbagliare. È vero che nel libro dell'uomo «così celebre,» si leggono queste parole: «Seguì poscia la pace fra la Francia, la Svezia, l'Imperio e l'Imperadore» (nelle quali, del rimanente, non saprei se non ci sia ambiguità piuttosto che errore); e quest'altre: «Aprirono poscia,» i Francesi, «due tribunali, l'uno in Tournay, e l'altro in Metz; ed arrogandosi una giurisdizione non mai udita nel mondo sopra i principi

---

[1] Giannone, lib. XXXVI, cap. VI, e ultimo; tutto il lib. XXXVII, che ha sette capitoli; e il preambolo del lib. seg. — Nani, parte I, lib. XII, pag. 738; parte II, lib. III, IV, VIII. — Parrino, t. II, pag. 296 e segg., t. III, pag. 1 e segg.

[2] *Siècle de Louis XIV*; chap. XVII, *Paix de Ryswick*, not. c.

lor vicini, fecero non solamente aggiudicare alla Francia, con titolo di dipendenze, tutto il paese che saltò loro in capriccio ne' confini della Fiandra e dell'Imperio, ma se ne posero in via di fatto in possessione, costringendo gli abitanti a riconoscere il re Cristianissimo per Sovrano, prescrivendo termini, ed esercitando tutti quegli atti di signoria che sono soliti i principi di praticare co' sudditi. » Ma son parole di quel povero ignorato Parrino,[1] e non già stralciate da quel suo pezzo di storia, ma portate via insieme con esso: chè spesso il Giannone, in vece di star lì a cogliere un frutto qua e uno là, leva l'albero addirittura, e lo trapianta nel suo giardino. Tutta, si può dire, la relazion della pace di Nimega è presa dal Parrino; come in gran parte, e con molte omissioni, ma con poche aggiunte, il viceregno in Napoli del marchese de los Veles, nel tempo del quale quella pace fu conclusa, e col quale il Parrino chiude la sua opera, e il Giannone il penultimo libro della sua. E probabilmente (stavo per dir di certo), chi si divertisse a farne il confronto intero, per tutto il periodo antecedente della dominazione spagnola in Napoli, con la quale comincia il lavoro del Parrino, troverebbe per tutto, quello che noi abbiam trovato in varie parti, e, se non m'inganno, senza veder mai citato il nome di quel tanto saccheggiato scrittore.[2] Così dal Sarpi, senza citarlo punto, prende il Giannone molti brani, e tutta l'orditura d'una sua digressione;[3] come mi fu fatto osservare da una dotta e gentile persona. E chi sa quali altri furti non osservati di costui potrebbe scoprire chi ne facesse ricerca; ma quel tanto che abbiam veduto d'un tal prendere da altri scrittori, non dico la scelta e l'ordine de' fatti, non dico i giudizi, l'osservazioni, lo spirito, ma le pagine, i capitoli, i libri, è sicuramente, in un autor famoso e lodato, quel che si dice un fenomeno. Sia stata, o sterilità, o pigrizia di mente, fu certamente

---

[1] Giannone, lib. XXXIX, cap. ultimo, pag. 461 e 463 del t. IV; Napoli, Niccolò Naso, 1723. — Parrino, t. III, pag. 553 e 567.

[2] Fu poi citato spesso appiè di pagina in qualche edizione fatta dopo la morte del Giannone; ma il lettore che non ne sa altro, deve immaginarsi che sia citato come testimonio de' fatti, non come autore del testo.

[3] Sarpi, *Discorso dell'origine*, ecc. *dell'uffizio dell'inquisizione*; *Opere varie*, Helmstat (Venezia), t. 1, pag. 340. — Giannone, *Ist. Civ.*, lib. XV, cap. ultimo.

rara, come fu raro il coraggio: ma unica la felicità di restare, anche con tutto ciò (fin che resta), un grand'uomo.

ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna infame*; Milano, Guglielmini e Redaelli, 1840; pag. 858-862.

I Corifei della Canzonetta nel secolo XVIII. (Rolli e Metastasio.)

Il Rolli e il Metastasio, ecco i veri corifei della canzonetta: due umbri, di quel paese cioè ove più molle e quasi cascante è l'inflession delle voci: concittadino l'uno di San Francesco, che al secolo intonava ballate d'amore per le vie e in religione l'inno al sole dal letto di morte; concittadino l'altro di Jacopone, che per varietà di versi e di metri fu quasi il Chiabrera del secolo XIII: cresciuti ambedue alla scuola del più disgraziato verseggiatore italiano, il Gravina; ambidue da principio improvvisatori, laboriosi compositori da ultimo; vissuti ambedue il fior degli anni in paesi di lingua germanica.

Del Metastasio (1698-1782) produsse il secolo passato a brevissimo intervallo una trentina circa fra biografie e apologie, in tedesco, in inglese, in francese, in italiano: *ultimi noscent Geloni*, cantava la medaglia coniatagli in Firenze; e gli ucraniesi di Pultava e i mulatti di San Salvadore udivano e recitavano le opere sue. Oggigiorno il bisogno di discorrerne ci sarebbe, ma non qui; non essendo la sua lirica altro in somma che un riflesso della drammatica: drammi raccorciati, le cantate; ariette allungate, le canzonette. Ma che meraviglie! « Di tante migliaia di persone (scriveva il Baretti[1]) che possono fra l'altre sue poesie ripetere a libro chiuso tutta la canzonetta a Nice, non ve n'ha forse cinque in ogni cento, a cui l'impararla a memoria abbia costato più fatica che il leggerla due o tre volte... I versi del Metastasio s'insinuano nella memoria d'un leggitore senza ch'egli se n'accorga e

---

[1] *Frusta letter.*, N. III. Ma io cito dalla *Scelta di lett. famigl. fatta per gli studiosi di lingua ital.* (Londra, Nourse, 1779), dove il Baretti corresse e quasi rifuse l'artic. sul Metastasio.

sappia come; imperciocchè la sua poesia è sopra ogni altra chiara e precisa, che tanto vale quanto dire più naturale che non veruna delle poesie nostre, quantunque fra di esse l'Italia possa con ragione vantarsi d'averne delle naturalissime. Dirò anzi di più, che in molti inglesi mi sono io abbattuto, i quali, comecchè non estremamente versati nella lingua nostra, potevano pur ripetere a mente tutta quella canzonetta a Nice, senza poter ripetere una sola strofa delle tre traduzioni di essa che sono stampate nella Scelta di poesie inglesi pubblicata a Londra in sei tomi da Roberto Dodsley; e sì che in ognuna di quelle tre traduzioni sono molto fedelmente conservati ed espressi assai bene i pensieri e l'ordine di essi tal quale è nell'originale, ma la chiara e precisa espressione di que' pensieri non s'è conservata, nè a parer mio si poteva conservare. E così in Francia molti e molti sanno a mente quella canzonetta; ma è noto a pochissimi che lo stesso Voltaire, oltre a molt'altri, l'abbia fatta francese, perchè Voltaire come ogn'altro traduttore di essa l'ha tratta dal Metastasio, e non dal centro del proprio cuore, come si può dire che il Metastasio abbia fatto. E sì che ai leggitori del Metastasio, e specialmente a quelli che sono o che furono innamorati e che pizzicano insieme del poeta, sembra che poca fatica s'avrebbono avuto a fare per dire i loro pensieri, e massime i loro pensieri amorosi, come il Metastasio ha detto i suoi, e che avrebbono anch'essi potuto con somma agevolezza esprimerli eziandio con quelle stessissime parole di cui il Metastasio s'è servito; nè si può quasi a prima vista sospettare che il parlare in versi con la facilità del Metastasio sia cosa difficile oltre modo: però, dalla prova che tanti e tanti n'han fatta, tutti e poi tutti senza eccettuarne pur un solo sono stati convinti o hanno convinto altrui che l'apparenza inganna, che il dire facilmente anche le cose più facili a dirsi è cosa tutt'altro che facile, anzi pure difficilissima fra le più difficilissime. »

Ma cotesti pregi di chiarezza di precisione e facilità son nulla rispetto a una maggior lode che i coetanei davano tutti d'accordo al Metastasio, proclamato dall'autore della *Nuova Eloisa* (il quale, e non il Voltaire, come credè il Baretti, tradusse la canzonetta a Nice) *le seul poète du cœur, le seul génie fait pour émouvoir par le charme de l'harmonie poétique et musicale.*

E il Monti più tardi:[1] «un'anima così delicata, così limpida, così tenera e trasportata come la sua non vi è nè vi sarà mai;» poi rigirando la lode all'*accigliato ed irto orator del Contratto:* «il solo autor della *Giulia,* se avesse aspirato al vanto di poeta più che a quel di filosofo, forse avria potuto rassomigliarla qualche poco ma non eguagliarla.» Il Metastasio aveva del resto imparato insieme la scienza del cuore e quella della musica con un metodo comodo e per la piana dalla bella moglie del Bulgarini, la Romanina, che manteneva ella l'amico e la famiglia di lui; e le lezioni, anche di musica, s'intende, nella quale perfezionato dal Porpora divenne autore egli stesso, potè poi ripetere a suo bell'agio in Vienna alla vedovella d'Altan. Noi dell'ottocento, passati nella materia del cuore per tante burrasche d'estate, dal Lamartine per il Balzac al De Musset, e dal Goethe per il Byron all'Heine, dobbiamo pur farci una ragione che i settecentisti aveano bene il diritto di confezionare il *caro cuore,* come Omero lo intitola, secondo il loro gusto.

Che se poi volessimo assolutamente tenere in picciol conto il Metastasio poeta, potrebbe darsi che avessimo un po' di torto.

> Il gondolier ch'Erminia sol sapea
> Or va cantando Arbace ed Aristea:

attestava il Bertòla:[2] e quando il popolo ti assaggia, ti vuole, ti corre dietro da sè e ti ama spontaneamente, ciò, anche secondo il Gozzi, è segno principale dell'immortalità de' tuoi scritti. Trent'otto anni, e che anni!, erano passati dalla morte del poeta, e il popolo di Napoli nella notte dal 5 al 6 luglio del 1820 stava in grande concitazione aspettando le notizie della reggia. Spunta l'alba: e romoreggia e cresce la voce che il re ha accettato la costituzione di Spagna. Allo scoppio di coteste anime napoletane la poesia non poteva mancare; non mancava per parte sua il poeta; perocchè era tra la folla Gabriele Rossetti improvvisante. Ma sapete voi l'intercalare obbligato che venne imposto

---

[1] *Lettera a P. Metastasio,* in fronte alla *Giunone placata (Tragedie, Drammi* ecc., a cura di G. Carducci; Firenze. Barbèra, 1865).
[2] Al sepolcro di Metastasio, ottave.

dal popolo all'innografo della costituzione di Spagna? Eran due versi del Metastasio, e propriamente della canzonetta a Nice:

> Non sogno questa volta,
> Non sogno libertà.

Ora, quando un poeta ha saputo mantenersi tanti anni fedele il cuore e la memoria d'un popolo, quel poeta è certamente il rappresentante d'una gran parte della fantasia nazionale. Che se certi versificatori, i quali *regalmente nell'atto ancor protervi* sdraiano e voltolano la loro vanità nel polverone di certi versi liberi e sciolti, non ne volessero convenire; io mi contenterò che il poeta cesareo sia nelle delizie di A. Manzoni e che alla *popolarità senza esempio e senza emulo di cotesto ingegno mirabile* s'inchini N. Tommasèo:[1] non sospetti, crederei, nè l'uno nè l'altro di tenerezza per l'Arcadia.

Compagno ed emulo del Metastasio nei primi certami arcadici e nelle improvvisazioni era Paolo Rolli,[2] nato in Roma del 1687 di padre borgognone e d'una Arnaldi patrizia tudertina. Ma nel Rolli più maturo d'età l'emulazione fu presto gara; e la gara eccitò un sentimento che doveva somigliare all'invidia, poichè fu nutrito per tutta la vita e mascherato male da disprezzo: il buon Metastasio per la parte sua *ammirava*. Piacque l'ingegno del Rolli al Bolingbroke in alcuni viaggi che questo ministro della regina Anna e precettore di scetticismo al Voltaire faceva a Roma per sue brighe in favore della successione cattolica degli Stuardi; e piacque a un altro inglese, il lord Steers Sembuch, che poco dopo il 1715 lo portò seco a Londra. Ove fu maestro di toscano alla famiglia reale; e, come lo stipendio di quattrocento scudi all'anno riusciva scarso al viver di Londra, ebbe la permissione d'insegnare alle famiglie nobili.

Anche guadagnava del compor drammi per la reale accademia di musica. Ne scrisse dieci; e furono stam-

---

[1] Cenni sulla storia dell'arte.

[2] Per le notizie del Rolli mi sono per lo più servito delle *Memorie* che ne compilò l'ab. G. B. Tondini e le stampò in fronte al *Marziale in Albion* (Firenze, Moücke, 1776). Da esse Memorie riportai anche certi pezzi di lettere del Rolli; e ho citato pur da altre lettere del dottore Lodovico Coltellini, che seguitano in appendice.

pati a Verona nel 44, con in fronte, quasi a concorrenza del Metastasio, il titolo di *poeta di S. M. Britannica*. E vantavasi dello *stile, non sentito ancora in Italia;* lagnandosi che *l'abilità sua per tali componimenti, notissima nelle regioni transalpine, nella sola Italia fosse ignorata ancora*. Ciò col Frugoni, che a lui rimpatriato offriva nel 49 per parte di non so qual corte 40 zecchini d'un dramma. Al Rolli parevano pochi; e aggiungeva: « So come farla conoscere [quell'abilità]; e lo porrò ad effetto dopo il prossimo santificato anno; poichè quando il buono si dona, lo spaccio n'è sicuro. » Con tutte queste vanterie d'avaro, i drammi del Rolli sono detestabili; nè basta a scusarlo ch'ei dovesse conformarsi al gusto inglese, come poi volle imitare i francesi in altri due fatti in Italia. Manca a quei drammi lo spirito poetico, non che drammatico; v'abbonda la stranezza prosaica, la durezza, la ineleganza. Lo doveva tuttavia sentire egli stesso; poichè quasi a giustificar sè e a mordere insieme il Metastasio diceva al Frugoni: « Benissimo voi rispondeste alla richiesta circa il mio drammatico stile, se fosse metastasiano. Avrebbesi forse voluto me imitativo copiatore?... Altro stile in qualunque opera d'ingegno o di bell'arte non conobbi mai, se non quello che sorge dal trattato soggetto. Quindi è prodotta la maestrevole varietà de' classici autori in ogni qualsiasi loro o lungo o breve componimento, pennelleggiando con differenti colori, onde risulti la quanto più varia tanto più perfetta armonia dell'intero. In fatto melodrammatico io son di parere che il sostenere ben spesso la versificazione energica sia necessario, sì perchè la musica allungatrice dell'espressioni non la snervi, e sì perchè la dolcezza di teneri affetti consecutiva alla precedente forza sia più commovente .... *Ridetur chorda qui semper oberrat eadem*. Oh quante belle lungagnole allettano il lettore d'un dramma, che riescono noiose allo spettatore! » Io temo in vece fosse proprio il caso della volpe e dell'uva. A ogni modo son notevoli certe sue idee che prenunziano la riforma alfieriana. « Quel *Catone*, scriveva nel 1761 a un amico, s'arrenò. Gli amori introdotti in cotanto seria circostanza e troppo continuati me ne hanno dato avversione. » E nel 55 aveva cominciato a ridurre in iscìolti un melodramma per forma che *solo gli spettatori di fino poetico orec-*

chio vi riconoscessero il verso, quando fosse recitato come dovrebbesi; ma ve lo riconoscessero con molta dilettazione.

Altri guadagni ebbe dal procurare edizioni di classici italiani; le *Rime* e *Satire* dell'Ariosto (1716), il *Lucrezio* del Marchetti (1717), il *Pastor fido* (1718), il *Berni e berneschi* (1721-24), il *Decameron* (1725). Dal 29 al 42 tradusse il *Paradiso perduto* con tale una fedeltà al testo che parve infedeltà alle tradizioni dello stile poetico italiano: del poeta narrò dottamente la vita, e difese lui e il Tasso dalla censura un po' leggera dell'autor dell'*Enriade*. Tradusse anche l'*Ester* e l'*Atalia;* ed opere in prosa non da canzoniere, gli *Avanzi di Roma antica* dell'Owerbeke (Londra, 1731), la *Cronologia degli antichi regni* emendata dal Newton (Venezia, 1754), fino certe dissertazioni *Sul cibo degli antidiluviani uomini* dal latino d'un padre Baldassarri minor conventuale. Nè dello stile pedantesco di coteste versioni c'è modo a rifarsi con quelle di poeti classici ch'e' pur condusse; chè la Bucolica di Virgilio (1742) è cosa ben mezzana, peggio ancora l'Anacreonte (1741). Il Cocchi in Londra gli aveva insegnato un po' di greco; ma dalla prefazione all'Anacreonte s'intende che il Rolli esemplò la sua versione su quella latina del Barnes e del Maittaire. Ora tradurre dal tradotto (domanda lepidamente il Coltellini; e se 'l tengano a mente certi traduttori che non sono mica il Monti), se non è quasi acquarello di vino ripassato, che cos'è? E pure il Rolli a chi gli parlava dell'*anacreontica vaghezza* del Metastasio aveva cuor di rispondere: « Siami lecito dir con modestia: saria particolare, che il miglior traduttore di quel soavissimo greco fino ad oggi nella nostra, non che in ogni altra culta lingua, non ne avesse appresa la maniera!... Oh quanti anacreontisti, o più vero diesillisti, affollano i torchi d'Italia! »

Degli anacreontisti aveva ragione; nella cui folla sarebbe ingiustizia confonderlo. Ed è peccato non vedesse la luce un'opera sua annunziata dal Giornale de' letterati di Venezia, *Delle tre sorte di nostra poesia appartenenti alla musica, cantate, ballate, melodrammi;* argomento più rilevante che a prima vista non paia: ed egli lo poteva trattar da maestro; egli che nella varietà del ritmo avanza di certo il Metastasio; che

inventò alcuni metri felicemente, ad altri latini e fino scozzesi diè cittadinanza.

Parrà incredibile, a chi gusti la scorrevolezza e il brio del Rolli tra certe difficoltà, quel che affermava il Coltellini: che egli compensasse con applicazione improba e di schiena la tardità organica del suo cervello. Tuttavia alcune durezze, e certi segni di stento, e certe lungaggini e impedimenti e ineleganze prosastiche rimangono anche nelle sue cose migliori, quasi ad acquistar fede al Coltellini; e la canzonetta su la primavera, delle più eleganti, nelle varie edizioni fu tormentata di ostinati conceri. I contemporanei trovavano anche diversità molta di pregio fra le rime del Rolli, e tenevano per iscadenti quelle composte in Inghilterra: del che il Bertòla accagionava il *travaglio delle capricciose traduzioni* prese a fare dal poeta e la *bizzarria* e intolleranza del suo ingegno. Se, come pare, son di origine romana le poesie ad Egeria e di londinese quelle a Lesbia, la diversità sarebbe intrinseca, e indicherebbe un mutamento, oltre che nell'aria de' paesi, nell'animo e nel costume dell'uomo: nelle prime spira un'auretta tibulliana, luccica nelle seconde una favilluzza di sentimento catulliano. Del resto riman su per giù vero il giudizio del Bertòla: « Fu nobile e affettuoso poeta lirico, e nelle canzonette non cede forse nè di grazia nè di verità al Metastasio e lo supera nell'eleganza.... Parmi che le canzonette del Rolli abbiano maggior grazia ed affetto, e quelle del Metastasio maggior finezza e delicatezza: la semplicità e la naturalezza è grande benchè diversa in ambedue. »[1] Vuolsi aggiungere che il Rolli arricchì la nostra poesia di due generi, comunque si vogliano giudicare: della cantata lirica, a imitazione di G. B. Rousseau; e della *chanson à boire*, che alla nostra nazione, sobria più che non si crede, mancava; ed egli, nato di padre borgognone, n'ebbe dalla natura, più che il Chiabrera dall'imitazione classica, la scintilla.

Così, grammatico, critico, traduttore, poeta, passò il Rolli i più begli anni della vita in Inghilterra: dove il gusto per la lingua italiana durava, massime

---

[1] Osservazioni sopra Metastasio.

in grazia della musica. Delle *ninfe* di Londra dice esso il poeta:

> L'ariette cantano d'Italia bella;
> E in così dolci labbra dolcissima
> Fassi la musica e la favella.

E cantavano anche le sue rime; le quali, se in Italia si trovavano su le tavolette delle dame e leggevansi ne' ventagli e su le ventole ed erano anche ristampate alla spicciolata *fino tra le canzoni semiobolarie de' ciechi* (lo dice con una smorfia di sprezzo il Coltellini), in Inghilterra venivano intonate e recitate nel *gran mondo:* e lady e cavalieri facevano pressa intorno al poeta a commetterugliene tuttavia per qualche officio o complimento galante. Così che, quando nell'agosto del 1747 rimpatriò, dopo la morte della regina sua speciale favoreggiatrice e pe' risparmi nelle cose di teatro comandati dalla guerra per la successione d'Austria, non era egli un po' ingiusto il Rolli in questa apostrofe alle sue muse?

> Troppo è già che la vostra natia
> Soavissima ignota armonia
> Qual rugiada in arena se n'cade.
> Aer puro di clima sereno,
> Chiaro sol, cheto mar, suolo ameno
> Vi richiamano a lieto ritorno:
> Ove intesa è dolcezza di canto,
> Ove ogni alma ne sente l'incanto,
> Delle muse è il verace soggiorno.

L'Inghilterra lo aveva applaudito, avealo nominato della Società reale; gli aveva dato per ben trent'anni denaro, tanto da viver in Londra con decoro egli e da mantenerne in Roma la famiglia non agiata e da maritarne due sorelle: se ne tornava con una raccolta di libri stimata quasi superiore alle facoltà d'uom privato, e con un avanzo di sterline da potere il resto della vita campar del suo: e il Rolli trattava come una Barbaria cotesta povera Inghilterra, gridando con l'ombra di Sicheo: *Fuggii gli avari lidi.* Oh, questi poeti, con tutti i loro ideali per la testa, sono pure alle volte la bassa e cattiva gente! Tuttavia il *Marziale in Albion*, un quasi giornale epigrammatico delle sue *impressioni inglesi*, è curioso a vedere per gli accenni, in versi non belli, ai costumi degli isolani e

degli *scocollati* italiani che vivevan nell'isola facendola da maestri di lingua e da raffazzonatori di libretti.
Finalmente si consolò:

> . . . . Or non respiro
> Aer umido e freddo e denso fumo,
> Ma di colli a cui dier l'utili piante
> Bacco, Cerere, Pallade e Pomona
> L'aria leggera sotto azzurro cielo.

Questo ultimo verso, il più bello, per avventura, che abbia mai fatto il Rolli, il quale del resto in certe elegie e canzonette delineò il paesaggio de' colli romani e ritrasse la natura più dal vivo, che non costumassero i poeti d'allora, accenna al soggiorno ch'egli elesse in Todi. Era stato fin dal 1735 ascritto a' nobili di quella città, e come oriundo pel lato materno dalla patrizia famiglia Arnaldi e come accettissimo *principibus regali etiam maiestate fulgentibus:* ed ivi si ritrasse nel 1747 in compagnia di un giovane inglese, co'molti suoi libri e colla non poca superbia. Con le ghinee degli *avari lidi* si comprò tanto da poter cantare:

> Della mia Cerere biondeggia il campo,
> Miei folti grappoli ingemman l'olmo.

Avrebbe dovuto contentarsi dell'attendere in pace alle sue letture e traduzioni, alle ristampe delle sue rime: invece desiderava un impiego di segretario in qualche corte. In Todi trovava solo ottimo il *semovente*, come egli diceva, e il *vegetabile:* disprezzava quei cittadini che pur lo avevano onorato, li chiamava *automati di stupidità e vipere nella malignità:* ed essi per ripicco lo tormentavano con le pretensioni e i pettegolezzi delle città piccole. Gran questione fecero perchè su la lapide del fratel suo morto a Roma s'inscrisse il titolo di patrizio tudertino, fino a voler ripigliar anche a lui il conferito onore. Morì al fine, indebolito delle facoltà intellettuali forse dallo studio non geniale, il 20 marzo del 1765; lasciando nel testamento per sole tre messe di suffragio, per poche candele al funerale e le parole *Pauli Rolli Pulvis* per tutto epitafio: cagione a' bigotti di sempre più mormorare che il favorito degli inglesi non sentisse troppo puramente nelle cose di fede. Parrebbe più tosto che l'autore di tante leggiadre

coselline fosse uom duro, avido, ingrato, fantastico, orgoglioso. I facili contemporanei lo paragonarono ad Anacreonte a Catullo a Tibullo; ma l'amabile saggezza del cittadino di Teo, il sentimento profondo dell'avversario di Cesare, la tenerezza e dignità del cavaliere romano e la serenità dell'arte antica non erano nè di quell'uomo nè di quei tempi.

Pure egli si acquistò il suffragio de' poeti, di due poeti almeno che in due diverse e vicine età della nostra letteratura si rassomigliano assai, sentimentali e critici a un tempo ambidue, ambidue introduttori di nuovi modi nella poesia nazionale; il Bertòla e il Carrer. L'amico del Gessner scriveva: « Rolli è così appassionato, così naturale, così delicato che non so chi de' lirici di questo secolo possa in siffatti pregi mettersegli a fronte; e guai in materia di linguaggio di cuore a chi non l'ha per tale! Ciò intendasi di una ventina di componimenti fra elegie endecasillabi e canzonette, che per onore del Rolli e della nazione che lo ha prodotto dovrebbono unirsi in un volumetto, da cui bandire il resto che si ostinò egli a scrivere fuori del suo carattere originale, le cantate principalmente e i drammi ed anche le odi ed i sonetti. »[1] E l'autore delle ballate e imitatore del Byron, dando luogo in una *scelta di poesie liriche* a vent'una delle odicine del Rolli, *facile elegante ed appassionato poeta*, aggiungeva: « Confessiamo di non aver saputo resistere alla magia de' suoi versi. Confessiamo che, in un secolo nel quale si ha quasi in orrore la semplicità e la chiarezza, quella tanta soavità e scorrentezza delle canzonette e degli endecasillabi di Rolli ci sedussero. E chi, stanco dalla lettura di certe odi affettatamente tenebrose, ama ricrear la fantasia, getti l'occhio su queste alcune pagine che racchiudono canzonette ed endecasillabi che si direbbero usciti dalla penna di Metastasio, se il Rolli, che cede nella copia al Metastasio, non l'avanzasse nell'eleganza. *Solitario bosco ombroso* è canzonetta che si canta dalle donne artigiane sulla chitarra egualmente che dalle dame sul pianoforte. »[2]....

Le canzonette del Rolli e del Metastasio sono il

---

[1] In una nota alla poesia *La campagna*.
[2] Prefaz. alle *Scelte poes. lir. ital. da Dante sino ai dì nostri*; Padova, Minerva, 1826.

fior fiore della delicatezza arcadica, rendono come chi dicesse l'affetto interiore: quelle de' due preti Frugoni e Casti ritraggono più tosto il sensualismo spolpato e i visi impiastricciati e le testine cirrate e incipriate dei cavalieri e delle dame del settecento; ed anche nella trascuraggine della versificazione, nella cascaggine dello stile e nell'affettata semibarbarie della lingua, senti l'eco di quelle cittadinesche conversazioni.

Giosuè Carducci, Prefaz. ai *Poeti Erotici del sec. XVIII;* Firenze, Barbèra, 1868; pag. xx-xliv.

Lo stile del Lastri. [1]

Chi potrebbe dire ciascun difetto del suo comporre, prescindendo anche dalle sue goffe parole, e dal fraseggiare suo goffo? Guai che il signor Proposto mostrasse qui mai d'avere un po' del fiorentino garbato, elegante, brioso! Che s'avesse un po' d'impeto, un po' di vigore, un po' d'abbondanza! Che gli uscisse mai di sotto quel duro cranio un'idea un po' balda, un'immagine un po' pittoresca, un paragone un po' vivo, un'allegoria un po' razzente, un trovato che non fosse trito e comune come il grattarti quando ti prude! Guai ch'egli ti cacciasse mai in qualche periodo una qualche allusione un po' rimota, che ti facesse mai un cenno con qualche argutezza, che mai ti desse una botta un po' forte all'anima con qualche frizzo o nuovo o inaspettato! I suoi tropi sono tutti paralitici, le sue figure s'hanno tutte l'asma, le sue metafore s'han tutte la pelle gialla dall'iterizia. Voless'egli mai menare una buona frustata a quel cavallastro del suo intelletto per fargli avvacciare un poco il passo! Dare una forte fiancata a quella sua mula di fantasia, e farle saltare di quando in quando qualche siepe, qualche fossatello! Oh che sfiatato comporre! Oh che stile tutto d'un colore terroso, come il brodo di cicerchie! Gli è quel suo comporre, gli è quel suo stile, che ti fa sempre ricordare

---

[1] Marco Lastri, Proposto di San Giovanni a Firenze, diresse (dopo il Lami, il Pelli e il Del Signore) il noto periodico *Le Novelle Letterarie*, e nel num. 29 del 1778 scrisse delle sciocche impertinenze contro il Baretti. (L. M.)

il mormorio appena audibile delle marmotte addormentate: quel tintinno sempre uniforme del campanello, che il romito di Fucecchio appende al collo dell'asino, quando vuol ire il sabato ad accattare il pane di porta in porta!

Giuseppe Baretti, *Scelta di Lettere famil.*, ecc.; Londra, Nourse, 1779; vol. II, pag. 291-92.

Gran Goldoni! [1]

Gran Goldoni, gran Goldoni!... afferma il Sismondi di aver sentito ripetere le mille volte, nei nostri teatri. Ed aggiunge che, per quanti meriti abbia il Poeta veneziano, non si ravvisano in lui i requisiti della vera e propria grandezza.

Ma, con tutta la reverenza dovuta al dotto storico ginevrino, mi pare che non abbia pienamente afferrato il senso dell'udita esclamazione. Ora come allora, in sul principiare come in sul finire del secolo, quella parola sgorga dal cuore degli spettatori, quando si recitano le commedie del Goldoni, e.... anche quando se ne recitano altre. Con ciò non si vuol mica dire: *Che ingegno straordinario e sublime!*; ma piuttosto: «Che geniale poeta comico, che mago meraviglioso era quello!»

E così è di fatto. Nei suoi lavori si possono trovar molte mende; ma v'è in essi un certo incantesimo che innamora, sicchè non ostante i mutati costumi e le tante vicende successe, splendono tuttavia di vita e di giovinezza; svelti e briosi scorrono da cima a fondo per la ridente lor china, come

> I ruscelletti che dai verdi colli
> Del Casentin discendon giuso in Arno...

Per contrario le moderne opere drammatiche, anche le più perfette, soffiano, sbuffano, mugghiano, quali vaporiere; le agita dentro il dèmone dell'età nostra, la irrequietezza d'una gente che non ha posa, e, trava-

---

[1] Questo scritto uscì nel *numero unico*, pubblicato a Venezia il 20 dic. 1883, per lo scoprimento che si fece colà in quel giorno della statua del Goldoni. (L. M.)

gliata da dubbi e da paure, cerca pur nelle ore di svago la soluzione di minacciosi problemi....

Quella beata serenità fu comune, a dir vero, a molti tra i contemporanei del Goldoni, i quali folleggiavano sul vulcano, prossimo a gettar fiamme e bitume, della rivoluzione francese; nè simile qualità sarebbe bastata a salvarlo dall'oblio; ma fu privilegio del nostro inesauribile inventore di essersi sempre adoperato ingenuamente (come soleva dire egli stesso) a *tener dietro alla natura:* la natura che, nella seconda metà del secolo XVIII, tutti avevano in bocca, mentre tanto se ne discostavano nell'arte e nel costume.

Se alla ricchezza della fantasia, all'acutezza dell'osservazione, alla festività del dialogo, avesse congiunto più profondo studio dei caratteri, più meditata cura della composizione e della forma, sarebbesi posto accanto al grande francese, che superava forse per spontaneità di vena e che teneva egli medesimo in tanta riverenza! Tal qual è, possiamo dirlo un mezzo Molière, come Terenzio fu chiamato un mezzo Menandro: nè ciò parrà poco a chi se ne intende.

Ma la parte dove nessuno oserà contendergli la palma è l'attitudine a ritrarre artisticamente la vita popolare della sua patria d'origine. Le baruffe di Chioggia e i pettegolezzi dei campielli veneziani, *rusteghi, morbinosi, massere, donne de casa soa*, ebbero nel Goldoni il loro Callotta.

La natura e la storia avevano apparecchiato Venezia ad essere la sede della più bella fioritura comica che in Italia potesse darsi. Mancando un vincolo effettivo tra i vari popoli della Penisola, colà durava almeno da secoli una vita regionale potente e conscia di sè. E poi, la luce orientale del sole che si frange nelle acque delle Lagune, il cielo vaporoso e pur limpido, quel misto di viuzze e di monumenti, di cenci e di mosaici, di miserie e di splendori ugualmente pittoreschi, la vita che si mena all'aria aperta, facile e indolente, come in un teatro di meravigliosa bellezza, l'umore lieto, espansivo ed arguto, predispongono gli abitanti alle arti rappresentative; un segreto istinto li muove a ritrar ciò che vedono; e trovano in loro stessi i soggetti più adatti alla lor vena. L'idioma che parlano pieno di sale e di graziette, or pungente or carezzevole, ma sempre scorrevole e gentile, par fatto

apposta per servire al dialogo della commedia. Se si fosse potuta effettuare la generosa utopia d'un letterato napoletano che i vernacoli italiani (come accadde già nell'antica Grecia) entrassero a far parte della letteratura nazionale, il veneziano verrebbe naturalmente prescelto come dialetto comico. Sarà forse illusione dell'orecchio, ma leggendone i versi od anche la prosa, mi sembra di sentire nella spezzatura dei suoni, alcunchè di simile all'andamento del trimetro giambico, che è il verso comico per eccellenza.

Sì! Giorgio Byron, nel rammentare commosso le glorie della Serenissima e le feste passate di cui amava ritrovare le tracce immortali, ebbe ragione di chiamare Venezia la maschera giocosa d'Italia:

> The pleasant place of all festivity
> The revel of the earth, the masque of Italy.

E bene sta che a Venezia s'inalzi un monumento nazionale al Poeta il quale nella riforma da lui vagheggiata fuse la commedia dell'arte colla commedia letteraria, sommo pittore del suo popolo, e gloria italiana. Dinanzi alla sua statua ricordando come il Voltaire volesse intitolate le commedie di lui: l'*Italia liberata dai Goti*, potremo tuttavia ripetere il voto giovanile del Carducci:

> O Terenzio dell'Adria, al cui pennello
> Diè Italia serva i vindici colori,
> . . . .
> Riedi, e i Goti ricaccia!....

AUGUSTO FRANCHETTI.

Il Parini e la Colonna infame.

Chi non conosce il frammento del Parini sulla Colonna infame? Ecco i pochi versi di quel frammento, nei quali il celebre poeta fa pur troppo eco alla moltitudine e all'iscrizione:

> Quando, tra vili case e in mezzo a poche
> Rovine, i' vidi ignobil piazza aprirsi.
> Quivi romita una colonna sorge
> In fra l'erbe infeconde e i sassi e il lezzo,

Ov'uom mai non penetra, però ch'indi
Genio propizio all'insubre cittade
Ognun rimove, alto gridando: lungi,
O buoni cittadin, lungi, chè il suolo
Miserabile infame non v'infetti. [1]

Era questa veramente l'opinion del Parini? Non si sa; e l'averla espressa, così affermativamente bensì, ma in versi, non ne sarebbe un argomento; perchè allora era massima ricevuta che i poeti avessero il privilegio di profittar di tutte le credenze, o vere o false, le quali fossero atte a produrre un'impressione, o forte, o piacevole. Il privilegio! Mantenere e riscaldar gli uomini nell'errore, un privilegio! Ma a questo si rispondeva che un tal inconveniente non poteva nascere, perchè i poeti, nessun credeva che dicessero davvero. Non c'è da replicare: solo può parere strano che i poeti fossero contenti del permesso e del motivo.

ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna infame;* ediz. cit.; pag. 862-63.

Giambattista Casti.

Canonico di Montefiascone, poeta cesareo dopo il Metastasio, viaggiò in Francia, in Germania, in Russia, solo o con ambasciatori; soggiornò a Vienna, a Parigi; morì di morte poco meno che sùbita. L'ingegno pari alla sozzura; e tanto pesante lo stile, quanto fino il concetto. Ma al Ginguené le parevano cose eleganti, de' sali del Casti si compiaceva Giuseppe Secondo, e Caterina di Russia lo accolse a grande onore, da lui poi maltrattata nel *Poema Tartaro* con noiosa prolissità.

Le novelle galanti sono un misto di grazia e di goffaggine; meno lungherie che nel Boccaccio, ma più sozzura; nè il fine è, come nel Certaldese, mordere i vizi de' potenti d'ogni maniera; il Casti non mira che a palpare quant'ha la corruzione di più fangoso e di vile. Il Ginguené dice la vita di lui proba; ma la tradizione ce lo dipinge parlatore turpe, e fradicio di mali non necessari a canonico. Fosse stato men sudicio,

---

[1] PROCUL . HINC . PROCUL . ERGO . BONI . CIVES . NE . VOS . INFELIX . INFAME . SOLUM . COMMACULET.

la poesia di lui si sarebbe tenuta più alto; e lo dicono i Drammi e gli *Animali parlanti*. Ma l'Italia non lo chiamerà mai suo poeta; perchè, se nello stile non è la poesia tutta quanta, senza stile non è poesia.

NICCOLÒ TOMMASÈO, *Dizionario d'Estetica;* 3ª ediz.; Milano, F Perelli, 1860; vol. II, pag. 75.

Tragedie per ridere.

Il conte Scipione Maffei stava salendo le scale del suo palazzo in Verona, stanco da un lungo e rapidissimo viaggio, quando seppe che nell'Arena si dava proprio allora la sua nuova tragedia, la *Merope*. Non stette a cercare altrimenti il riposo invocato correndo le poste da Firenze fino in patria; ma si gettò su le spalle un mantello nero da maschera, e così com'era, con gli stivaloni polverosi in gamba, si condusse al teatro.

E fece bene. Elena Balletti, la famosa Flaminia, nell'incanto delle movenze e della voce era quella Merope che il poeta aveva avuta in mente scrivendo proprio per lei la tragedia: bella di aspetto, cólta d'ingegno, non disdiceva punto a fianco del marito Luigi Riccoboni, vantato il Roscio de' tempi suoi. Gli applausi scoppiarono di tra le lagrime senza fine; ed il Maffei non ebbe certo a rimpiangere d'avere stancati i cavalli tornando a precipizio dalla Toscana. [1]

Domenico Lazzarini invece dovè buttar giù in fretta e furia le ultime scene del suo *Ulisse il giovane*, perchè i seminaristi di Santa Giustina, in Padova, avessero il tempo d'imparare a sciupacchiargliele stonando nei cori musicati dal Serratelli. [2] Eppure, anche per lui risonarono insistenti gli applausi; ed egli, che non osava scrivere il suo nome sotto più di quattro de' suoi sonetti, non ebbe a pentirsi dell'affrettato lavoro.

La *Merope*, come già aveva retto dinanzi all'elegante giudizio della corte modenese e a quello popolare e a lume di sole dei veronesi, piacque a Venezia, e fu in quell'anno istesso 1714 data alle stampe: l'*Ulisse*

---

[1] IPPOLITO PINDEMONTE, *Elogi di Letterati Italiani*; Firenze, Barbèra e Bianchi, 1859; pag. 30-33 *(Scipione Maffei)*.

[2] DOMENICO LAZZARINI, *Poesie*; in Venezia, MDCCXXVI, appresso G. Hertz e P. Bassaglia. Dedica della tragedia a Girolamo Ascanio Giustinian, pag. 73-74.

si diffuse subito manoscritto fra i letterati, e nel 1720 affrontò con migliori armi delle improvvise la sentenza dei lettori. Dall'una e dall'altra di queste tragedie prese il nostro teatro le mosse verso le altezze dell'Alfieri. Si nasconda pure il Voltaire sotto le spoglie vane del cavaliere De la Lindelle a mettere in luce i difetti della *Merope;* ma deve intanto palesemente ammirarla e, come il Pope in Inghilterra, ne comincia una versione che tra mano gli prenderà forma d'opera originale e sarà poi ridotta a libretto per musica da Federico II.[1] E se dell'*Ulisse* non può oggi dirsi ciò che ne cantava un oscuro Zurlini:

> Opra sì bella
> In cui servono al ver sensi e costumi
> Sforzo è de l'arte, e la dettâro i Numi;[2]

non per ciò l'opera del maceratese ha importanza minore come nobile tentativo di rinsanguare e rinvigorire la smunta compagine della nostra tragedia classica.

Dal Trissino e dal Giraldi in poi non erasi fatto un passo innanzi; più d'uno indietro, mentre con furore d'apparati e macchine spadroneggiava le scene lo spettacolo musicato. Tornare agli antichi, chieder loro serietà di forme, compostezza di caratteri, fu merito del Maffei e del Lazzarini; fu innovazione che non trovò ostile il pubblico perchè già stanco delle esagerazioni secentistiche. Ma ogni dritto ha il suo rovescio: e nello svolgersi d'un genere letterario più si guarda ai nomi ed alle apparenze che non alla sostanza della cosa. Da ciò la guerra che direi civile tra i partigiani del Maffei e quelli del Lazzarini.

Nate da un istesso intendimento e condotte sui modelli medesimi, la *Merope* e l'*Ulisse* ebbero ambedue dalla nascita una specie di peccato originale, cui non valsero a lavare le molte lagrime degli spettatori. Per avvivare il dramma, la passione umana non ha bisogno di colpe e di amori mostruosi; nè pure ha bisogno di strano e laborioso intreccio di casi. E qui

---

[1] Gustave Desnoiresterres, *Voltaire et la Société au XVIII siècle (Voltaire aux Délices)*; Paris, Didier, 1875; pag. 218.

[2] La canzone di costui è tra gli altri molti versi in lode del Lazzarini (noto i nomi del Gozzi, del Tartarotti e del Volpi) in appendice alla edizione delle *Poesie* già citata. Pag. 440.

con diritta mira colpì la parodia, deridendo insieme la strettezza de le regole.[1]

Attenti bene, se vi riesce. Da Rutzvanscad e dalla fata Kerestani (che fu un tempo moglie al nonno di lui) nacquero Muezim e Calaf, i quali Aovrun Araschid, lor nonno paterno, voleva uccisi in odio alla nuora. Ma la fata fece a tempo a sfuggire, salvando i figli presso una donna nella Nuova Zembla; e risalì al cielo. Da costei tolse i due fanciulletti il tiranno Tettinculuffo per sostituirli a due gemelli mortigli in quella istessa notte. Li aveva avuti da Culicutidonia. La quale era prima stata moglie di Araschid; ripudiata da lui per le calunnie del grammatico Quantumcumque, ed esposta su di uno scoglio, mentre il figlio di lei era invece abbandonato in una selva. Dallo scoglio l'avea tolta Tettinculuffo; che fu poi vinto da Araschid e perdè il trono e la vita. Ora Culicutidonia anima i due giovani, che crede suoi figli, ad uccidere Rutzvanscad, figlio dell'usurpatore: ed essi infatti lo assalgono nel tempio, ma il loro tentativo va a vuoto. Calaf muore nella zuffa, Muezim è giustiziato dal re stesso. Ed ecco tornar Alboazeno, che Rutzvanscad avea dieci anni prima mandato in cerca della moglie, e portar seco la nutrice cui Kerestani avea consegnati i due bambini, toltile poi da Tettinculuffo.

Comincia la catastrofe che occupa intera la tragedia. Rutzvanscad si accorge così di essere stato marito di sua nonna e d'avere uccisi i suoi figli: disperato si accieca, e corre ad uccidersi. Ma per la via lo uccide Culicutidonia, da lui fatta arrestare. Il popolo tumultua chiedendo la regina e la libertà. In questo mentre Culicutidonia sa d'aver ucciso il figlio suo, il quale esposto in una selva era stato subito dopo ripreso dal padre, fatto accorto della malignità del grammatico: si uccide anch'essa. Rimangono i capi delle due parti, Aboulcassem e Mamaluc, de' quali il primo sostiene l'indipendenza della Zembla, l'altro le ragioni dell'impero Cinese, e corrono coi seguaci a battaglia.

« Rimasta la scena vuota, quando l'udienza faccia molto rumore chiamando fuori gli attori e battendo,

---

[1] *Rutzvanscad il giovine. Arcisopratragichissima Tragedia elaborata ad uso del buon gusto dei Grecheggianti compositori da* CATUFFIO PANCHIANO *Bubulco Arcade.* In Venezia, MDCCXXIV, appresso Marino Rossetti.

esca il suggeritore con la carta in mano e col cerino; poi dica i seguenti versi:

> Uditori, m'accorgo che aspettate
> Che nuova della pugna alcun vi porti;
> Ma l'aspettate invan: son tutti morti. »

Versi, questi, rimasti famosi, e rammentati anche oggi. Si narra che una volta, mentre il suggeritore li andava dicendo, cadde improvvisamente la tela e accoppandolo fece pur troppo tragica tanta catastrofe. [1]

Delle parodie è come delle ciliege in guazzo; chi le tiene lungamente sotto chiave, pèrdono lo spirito. Nè del *Rutzvanscad, arcisopratragichissima tragedia elaborata ad uso del buon gusto dei grecheggianti compositori da Catuffio Panchiano bubulco arcade* consiglierei la lettura a chi ama il facile riso delle operette. Eppure da quelle pagine ingiallite scoppietta ancora qua e là l'arguzia, e scintilla ancora agli occhi di chi le trae dalla polvere.

L'astrologa di piazza annunzia oscuramente, come invasata, quel che accadrà:

> .... Ed ecco s'apre
> Sul primo albor del dì l'infausta reggia;
> Poichè se gli accidenti
> Della casa real restringer deve
> Dell'ore ventiquattro il breve spazio,
> Alti Numi del ciel, che occulto istinto
> Fa che di buon mattino il re si levi!

E Culicutidonia ad Abulcassem:

> .... Non vi spiaccia o sempre caro
> E riverito mio cugino, un poco
> Fermar il piede altrove, in fin ch'io parli
> Co' figli miei d'un grave affar, che a voi
> Esser non dee segreto; ma sapendo
> Che quattro personaggi in una volta
> Non son permessi dalle buone regole,
> Vi prego sino che un di noi sen vada
> D'allontanarvi; e intanto
> Comodamente il thè bever potrete.

---

[1] C. Ugoni, Articolo sul *Valaresso* nella *Biographie universelle* detta del Michaud.

Ma il senatore Zaccaria Valaresso, Catuffio Panchiano, non l'avea tanto con le pretese regole aristoteliche quanto con le mostruose uccisioni onde il palcoscenico si cambiava, come egli dice, in campo di orrori. Vale a dire, non gli sembrava tanto ridicolo il Maffei quanto il Lazzarini. Di piacevole indole, poeta egli stesso di giocose fantasie nelle stanze su Baiamonte Tiepolo, non potea soffrire che altri pretendesse attristare gli animi o commoverli troppo ferocemente. E il suo *Rutzvanscad*, pur deridendo l'uno e l'altro degli innovatori (che contendevano in mal punto fra loro scoprendosi a vicenda i difetti), voleva piuttosto bandire dal teatro quelle *miniere di ree carneficine e mali augùri*, che forzare i cancelli del tempo e dello spazio tanto gelosamente custoditi dai retori. Per questo il suo Aboulcassem declama contro il Lazzarini versi che non sono più scherzo di parodia, ma invettiva di avversario:

> Pèra colui che primo ai tempi nostri
> Si pensò ravvivar questo, con vana
> Idea di dilettar, studio d'orrori.
> Non tengon quanto basta i spirti oppressi
> D'un ciel maligno i contumaci influssi,
> I dissidi domestici e le tante
> Gravi private e pubbliche iatture,
> Che se mai sia che con onesto e dotto
> Divertimento per poche ore almeno
> Di respirar l'egro pensier ricerchi,
> Convien che ai finti casi anco t'attristi?

Ma la parodia riprende subito le sue ragioni, e nei cori *alla greca* insiste, mordendo, sull'*Ulisse*.

> Certo il re farà da boia!
> Ma così faceano i Greci,

canta il semicoro degli orbi improvvisatori. E Culicutidonia alzando le braccia al cielo:

> Santi Numi del cielo, io vi ringrazio:
> Chè se perdo mio figlio, almen lo vedo
> Morir con una morte da tragedia!

Non si sa del Lazzarini. Il Maffei scrisse d'un fiato, in una notte, il *Culicutidonio* per rimbeccare il senator veneziano: ma non lo mostrò che agli amici, nè mai lo diè in luce.[1] Altri rispose per lui. Un Merlino Bec-

[1] I. Pindemonte, *Elogi*; ediz. cit.; pag. 35.

catutto, Accademico Incolto e Poeta Grecheggiante giurato, fe' subito stampare un *arcipiuchesopraridicolissima* tragicomedia, *Mintidaspe il vecchio.* Ed ai signori tragici moderni si rivolse anche un « Bacco usurpatore di Parnaso o sia Arlecchino poeta tragico alla moda e di buon gusto, Bergamascante giurato per la vita, riformatore delle tragedie. »[1]

Ma furono subito dimenticati. Del *Rutzvanscad* rimasero a galla, dopo la burrasca, il nome e quei tre versi del suggeritore: e fu imitato da molti: tra gli altri, da quell'arguto ingegno di Francesco Gritti nel suo *Naufragio della vita nel mediterraneo della morte,* dove l'azione è chiusa con lo sterminio di tutti i personaggi, Nabucco, Cleopatra, Orazio-al-ponte, Frine ed Archimede: e Nabucco spira dopo un monologo di venti versi tutti composti di monosillabi.[2]

Nell'82 l'Alfieri era in Roma, e studiava ancora sul verso e sullo stile tragico. Un giorno, verso il febbraio, gli torna fra le mani la *Merope* del Maffei che aveva letta sette anni prima con molta ammirazione. « Leggendone qua e là degli squarci mi sentii destare improvvisamente un certo bollore d'indignazione e di collera nel vedere la nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale che facessero credere o parere quella come l'ottima e sola delle tragedie, non che delle fatte fin allora (che questo l'assento anch' io) ma di quante se ne potrebbero far poi in Italia. »[3] E in poco tempo ebbe scritta la sua *Merope*; non molto dopo, il *Saulle.*

Era già noto gloriosamente anche fuor di patria, quando nell'88, mentre attendeva alla stampa delle opere sue, comparve con la falsa data di Londra un SOCRATE *di Vittorio Alfieri da Asti tragedia una,*[4]

---

[1] F. SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia;* Milano, MDCCXLIII, Agnelli; vol. III, parte I, pag. 9.

[2] ANTONIO MENEGHELLI, *Opere;* Padova, tipogr. della Minerva, MDCCCXXXI *(Cenni intorno alla vita e alle opere di* FRANCESCO GRITTI); vol. II, pag. 155 e 167 (annotazioni).

[3] V. ALFIERI, *Vita;* Firenze, Le Monnier, 1861; Epoca quarta, cap. IX., pag. 208.

[4] SOCRATE
DI
VITTORIO ALFIERI
DA ASTI
TRAGEDIA UNA
LONDRA

PER G. HARKINS AT MILTON 'S HEAD BETWEEN THE TWO TEMPLE-GATES FLEET-STREET.

1788.

che fe' subito grande chiasso tra gli amici e i nemici del poeta. L'Alfieri l'ebbe nel giugno; ma a giudicarne dal cenno ch'ei ne fece agli amici senesi, non se ne sentì punto sul vivo. Non cercò neppure di saperne gli autori; de' quali allora molto si discorreva, citando nomi a sproposito; quello, per esempio, di Alessandro Pepoli, bel matto ma non arguto.[1]

Erano quattro. Primo di tutti Gaspare Mollo, il famoso improvvisatore che diceva di sè stesso

> Cantai gli eroi, gli amori: e fu mia cura
> Seguir nel canto e nell'oprar Natura,[2]

e poetava intanto sui canarini gorgheggianti il minuè, in istrofette molto arcadicamente artificiose.[3] Secondo, Giorgio Viani che si avviava ad essere grande erudito, ma studiava insieme l'arte del verso che gli dovea poi servire a celebrare le armi del Souwarow. Per ultimo, Gaspare Sauli e certo Sanseverini, napoletano o monaco benedettino, se non erra chi di quei giorni postillò un esemplare dell'opera loro.[4] Tutti e quattro, impegolati di poesia e derisori delle asprezze alfieriane, tra uno scherzo e l'altro, ebber presto compiuta la loro piccola vendetta degli orecchi offesi.

Il *Socrate* fu dedicato, fingendo che l'Alfieri ne concedesse la stampa, al Ducis: e la lettera di dedica è piena di arguta ironia. Come si fa a non sorridere quando si legge che « ce qui fait sur tout le charme des savants italiens c'est le style séducteur » onde l'Alfieri veste i suoi drammi? e quando dello stile di lui si lodano come caratteri particolari *la douceur et l'harmonie?*

Ma un altro e più grande merito ha, secondo il suo presentatore, il poeta astigiano. « Son génie a surmonté les obstacles, que les Grecs eux-même n'avaient pas sû franchir.... La conduite la plus simple fait le premier mérite de ses tragédies. » Ecco l'altro difetto della corazza traverso il quale la punta della parodia tenterà insinuarsi. Come l'artifizio dello stile, così

---

1 Vittorio Alfieri, *Lettere inedite;* Firenze, Le Monnier, 1864; pag. 209, in nota.

2 Gaspare Mollo, *Scelta di poesie liriche;* Parigi, dai torchi di P. Didot, il maggio MDCCCX; pag. 297.

3 *In morte di un canario domestico che cantava il minuè;* ediz. cit., pag. 227.

4 L'esemplare cui accenno è nella R. Biblioteca universitaria di Pisa.

odiava l'Alfieri l'artifizio della favola; l'azione sia breve, rapida, incalzante, come breve, rapida, incalzante dev'essere la forma. Senza entrare nelle spine de' giudizi, forse la parodia non ebbe torto a deridere gli eccessi di tal principio, dai quali immaginando e scrivendo non seppe salvarsi sempre l'Alfieri.

Il *Socrate* ha cinque atti, tre personaggi e seicentocinquantun versi soltanto, dei quali duecentrentuno sono di monologo. Si racconta in due parole. Socrate non vuol difendersi, per quanto Platone e Xantippe si raccomandino, e muore bevendo la cicuta dopo aver detta la verità all'aeropago. Chi raffronti questo scheletro di favola al bolso *Rutzvanscad* ha, come nel rovescio d'un ricamo, la storia della nostra tragedia nel secolo passato.

Lo stile dell'Alfieri si riflette nella parodia, esagerato grottescamente ma pur sempre simigliante; proprio come accade a chi si guardi negli specchi concavi o convessi che gli vanno allargando o assottigliando fuor di modo la figura, pur conservandone le fattezze.

Platone dimanda a Xantippe quali speranze abbia ancora:

> Che speri?
> Tutto.
> Sogni!
> Tu.
> Sei donna
> E mal conosci di consorte il cuore.

Socrate parla tra sè della morte imminente:

> .... Di morte il nero aspetto
> Trema quei sì cui dell'oprar flagella
> Cruda e amara membranza. I' mi son, io,
> Innanzi cui di pentimento scevra
> Stassi vita trascorsa. Io ne' fatali
> Dì che la patria tra vicende atroci
> Tremar si vide, io sì fra sangue e morti
> Seguii d'onor le vie: per me conserva
> Atene un cittadin che Potidea
> Rammenta ancor.... Ma degli amici in vano
> La turba sturba l'inturbato mio
> Fin ora cuor. Non vita merto: morte
> Predetta viemmi. Conturbata lascio
> Famiglia ed amistà.... Se vita vivo
> Mendica, fia peggior di morte vita.

Il De Coureil ebbe contro il Viani ed il Mollo parole che volevano essere quasi d'infamia.[1] Ingiustamente. Quando lo spettatore che si vide in troppo sottil compagnia dinanzi a una tragedia dell'Alfieri, si alzò gridando:

Oh quanta gente nel teatro poca!

quando quell'artigiano se n'andò via esclamando: «Almeno, se l'avean messo nel cartellone che parlavano latino, non mi sarei incomodato!» esprimevano l'uno e l'altro epigrammaticamente qualcosa di vero, e che la critica non può trascurare. Falso, ed ingiurioso, il motto che correva allora:

Tre cose ha perso il tragico novello:
L'inchiostro, il tempo e, se l'avea, il cervello.[2]

Vera, perchè dentro ai limiti dell'arte, la parodia del *Socrate*.

L'Alfieri la disse non buona affatto come tragedia; ed ebbe torto a giudicarla come se fosse ciò ch'ei pur sapeva bene che non era. La disse sciocca come satira, non trovandovi che insulsa ripetizione esagerata di *tu* e d'*i'* e di altre simili inezie: e qui ancora ebbe torto.[3] Tutto sommato, il *Socrate* conteneva in germe, dato lo scherzo, tutte, o quasi, le critiche dibattute poi fra il Carmignani, il De Coureil, il Marrè e lo Schedoni.

GUIDO MAZZONI, *In Biblioteca;* Roma, Sommaruga, 1883; pag. 57-76.

Vittorio Alfieri.

L'Alfieri è più pagano dei pagani stessi. Eschilo più affettuoso, Euripide meno sentenzioso di lui. La *Mirra*, l'*Oreste*, a' Greci rappresentavan misfatti voluti dal Fato, in pena d'altri misfatti; ma nell'Alfieri, la *Mirra*, l'*Oreste* non hanno ragione. Antigone, in Sofocle sì bella di verginità coraggiosa e d'alto martirio, nell'Alfieri, ama per far dispetto al tiranno, ama

---

1 GIO. SALV. DE COUREIL, *Opere;* Livorno, Stamp. della Fenice, 1818; vol. I, Lettera XVII a Luigi Bramieri, pag. 201.

2 V. ALFIERI, *Lettere inedite;* ediz. cit.; pag. 95 (nel bello scritto di Carlo Milanesi su l'*Alfieri in Siena*).

3 V. ALFIERI., *Lettere inedite;* ediz. cit.; pag. 208-209.

per amore dell'odio. Nell'*Agamennone*, le due scene dove Egisto consiglia il misfatto son piene di artifizio; ma fredda la moglie, e Agamennone freddo: e quella Cassandra, piena di religione e di sventura, manca: ed in Elettra, l'amore e il dolore son rabbia: e la politica guasta e fredda ogni cosa.[1] Osò tentare il medio evo, e ne trasse una, da lui stesso condannata, *Rosmunda*. Nella *Congiura de' Pazzi*, l'arcivescovo parla come l'abate de Pradt; e i tiranni e i liberatori e fin la donna, mediatrice pietosa, si vergognan di Dio. Tentò la *Stuarda*; e se nelle cose mitologiche fu men cristiano de' Gentili, or pensa di Schiller. Nel *Saulle*, la Bibbia lo ispirò, lo ispirarono i dolori e le noie della sua propria vita; non molta poesia in David e in Micol; molta nel re: l'Alfieri poteva indovinare tal uomo.[2] E il *Saul* lo dimostra poeta; ma l'ira, l'orgoglio e l'incredulità lo spennarono.

Dalle cose dette parrà ch'io disprezzi l'Alfieri; e l'ammiro. Ammiro quella forte natura ch'esce, non intatta, ma vincitrice, del lezzo de' vizi e de' pregiudizi patrizi; ammiro quella volontà pertinace che lo caccia nel forte delle difficoltà, con un furore talvolta non dissimile dalle quiete ispirazioni del bello; ammiro quel continuo intendere alle cose ch'egli stimava utili e grandi, e ad esse posporre non solo gli ornamenti, ma l'essenza, talvolta, dell'arte. E sebbene le bellezze della natura corporea, e le gioie dell'universale amore, e l'infinito della fede egli a sè contendesse, pur seppe dall'angusto campo in cui si rinchiuse trarre poesia quanta

---

[1] Ma riscaldò gl'Italiani a redimersi! — A questo proposito, si veda più innanzi il bel lavoro del Barzellotti, dove è giudicato assai giustamente anche il Tommasèo, che in questa pagina sull'Alfieri rivela, mi pare, tutti i suoi pregi grandissimi, e i suoi difetti quasi grandi del pari. (L. M.)

[2] Verissimo: nell'Alfieri c'era molto del Saul. Lo seppe tra gli altri, il suo ottimo cameriere Elia, che una volta fu trattato da lui (*Vita*, Epoca III, cap. XI) come appunto il Re d'Israele trattava David. E per tale singolare somiglianza tra il carattere dell'autore con quello del protagonista; e perchè anche la condizione di Saul di fronte al sacerdozio fu storicamente molto simile a quella del laicato liberale di fronte al Papato, l'Alfieri in questa tragedia riuscì vero e potente; nè gli nocque, come nelle altre, ma anzi gli giovò assai il rispecchiarvi fisiologicamente e politicamente sè stesso. Fortuna poi volle, che il *Saul* venisse interpetrato da un attore come il Modena, il quale aveva verso il sacerdozio i sentimenti medesimi di Saul e dell'Alfieri e una gran passione di farne propaganda tra un pubblico che, per giunta, ne era già avidissimo. È quindi difficile, per non dire impossibile, che si sia mai data una più armonica corrispondenza tra soggetto, autore, attore e pubblico. Si veda lo scritto seguente del Bonazzi. (L. M.)

vale a mostrare straordinaria forza d'ingegno. E delle sue liriche, parecchie vivranno, perchè in esse è l'affetto e il linguaggio poetico. E la *Vita* e i pareri sulle tragedie (opere d'alto senno); e il *Saul*, con molte scene di molte delle altre tragedie, e qualche scena delle commedie, e qualche satira, e qualche epigramma, intessono al poeta un'assai ricca corona.

Oltre la fede e l'amore, mancava all'uomo la scienza; e mancava a tutti i poeti del secolo andato, d'eleganza più o men periti, del resto ignoranti. All'Alfieri mancava inoltre l'esperienza degli uomini, non mai da lui conosciuti, se non ne' libri, perchè non mai degnati di studio; mancavagli la larga vena del dire; mancavangli i primi studi che indociliscono l'ingegno e la lingua. Però delle prose politiche e del *Misogallo* e dei poemetti e delle traduzioni la sua memoria va piuttosto grave che ornata; però, nelle tragedie stesse, il concetto, e quindi la declamazione, tengono spesso il campo: però quel nerbo pare sovente tensione e sforzo, e quella potenza che sempre ostenta sè stessa, ben presto affatica. Le virtù cristiane avrebbero e dall'ostentazione e da altri difetti letterari guarito l'Alfieri; e più dai morali, che in lui molti erano, e dissimularli non giova. Disprezzo degli uomini, orgoglio verso i minori, volontà prepotente, insofferenza illiberale, gioia del dolore altrui, aridità, sdegni ingiusti, villani. Ma una scusa egli ha in pronto, e splendida: sentì l'amicizia. [1] E in tutte le parti non poteva esser cattivo, chi era in alcune poeta.

NICCOLÒ TOMMASÈO, Op. e vol. cit., pag. 9.

Gustavo Modena nel « Saul » dell'Alfieri.

Egli [il Modena] fu il primo Saul che uscisse dalla sua tenda vestito come un patriarca, colorito come un abitatore della Palestina, incedente come un orientale; il primo forse che, sebbene ossesso, non gridasse o fremesse sempre secondo la tradizione volgare, ed eccitasse assai più compassione che terrore, assai più amore e simpatia che quello stesso David ch'egli persegue.

---

[1] E l'amore di patria, che è qualcosa di più. (L. M.)

Si mosse dubbio da taluno dei nostri critici piagnoloni, se il Saul del Modena fosse il Saul della *Bibbia*, mentre l'Alfieri ci dice che quella sua prediletta tragedia era frutto del lungo suo studio sopra la Scrittura. Volgiamo dunque uno sguardo alla *Bibbia*: e ci perdoni il lettore il lungo accozzamento di testi in grazia dell'interesse che offrono sempre le pagine di quel gran libro.

« Or Samuele, essendo diventato vecchio » (così la traduzione di Monsignor Martini arcivescovo di Firenze), « fece giudici d'Israele i suoi figliuoli.... E i suoi figliuoli non batteron la strada ch'egli batteva; ma furon inclinati all'avarizia, e riceveano regali e pervertirono la giustizia. Congregatisi pertanto tutti i seniori di Israele, andarono a trovar Samuele a Ramata. E gli dissero: Tu sei omai vecchio, e i tuoi figliuoli non batteron la strada cui battevi tu: eleggi a noi un re, il quale ci amministri la giustizia, come lo han tutte quante le nazioni. Spiacque questo parlare a Samuele, » che a dissuadere il popolo, gli espose il duro dritto dei re; ma non essendo ascoltato, elesse a re Saul. Era questi « in florida età e ben fatto *(electus et bonus)*; e non v'era tra i figliuoli d'Israele chi lo avvantaggiasse *(et non erat melior illo)*; era più alto di tutta la gente dalle spalle in su. » Alieno da ogni desiderio di regno, al momento di essere presentato al popolo, si era nascosto.

Saul inaugurò il suo regno con una splendida vittoria sopra gli Ammoniti, dopo la quale Samuele aduna un'altra volta il popolo per dirgli un'altra volta, con poca opportunità, a dir vero, che ha commesso un grande peccato nel cospetto del Signore, chiedendo un re; invoca una testimonianza del suo buon operare, gli minaccia l'ira di Dio, lo esorta a temerlo, e lo congeda.

Saul vince anche i Filistei; ma questi tornano alla riscossa in modo da atterrire gli Ebrei. Il re, per fare il sacrifizio, « aspettò sette giorni secondo l'ordine di Samuele, e non arrivò Samuele a Galgala; e il popolo alla spicciolata se ne andava da lui. Disse adunque Saul: menatemi l'olocausto e l'ostia pacifica. E offerse l'olocausto. » Ed ecco arriva Samuele, che lo rimbrotta aspramente: il re adduce umilmente scuse e ragioni, ma invano; Samuele gli dice: « Non si sosterrà lunga-

mente il tuo regno. Il Signore si è cercato un uomo secondo il cuor suo: e il Signore gli ha ordinato che egli sia condottiere del popolo suo. »

Tuttavia « Saul, stabilito il suo regno in Israele, combatteva contro tutti i nemici che gli eran d'intorno, contro Moab e contro i figliuoli di Ammon e di Edom, e i re di Soba e i Filistei: e in qualunque parte si rivolgesse, riportava vittoria. »

Or ecco Samuele gl'intima: « Va' e fa' strage di Amalec, e distruggi tutto quello che a lui appartiene: non averne compassione, e non desiderare nessuna delle cose sue; ma uccidi uomini e donne, i fanciulli e i bambini da latte, i buoi e le pecore, i cammelli e gli asini. » Gli Amaleciti furono vinti; ma « Saul e il popolo salvarono Agac. » Allora Samuele, furente, annuncia al re la riprovazione di Dio; Saul, dopo inutili scuse per placarlo, confessa il suo peccato e lo prega di perdonargli, e come « Samuele si voltò per andarsene, lo prese per l'orlo del suo mantello, il quale si strappò. E disse a lui Samuele: Il Signore ha strappato oggi di mano a te il regno di Israele, e lo ha dato ad un altro miglior di te.... Poi Samuele disse: Conducetemi qua Agac re di Amalec.... e Samuele trucidò Agac (lo squartò, *in frusta concidit eum)* nel cospetto del Signore in Galgala. » Dal che si vede che il povero Saul, anzichè farla da Arrigo VIII d'Inghilterra, non aveva nemmeno la modesta pretensione di Cavour: libera chiesa in libero stato.

Intanto, « si ritirò da Saul lo spirito del Signore, e lo vessava (permettendolo Dio) uno spirito malo...; » e ogni volta che questo lo investiva, « David prendeva l'arpa e la suonava, e Saul si riaveva, e stava meno male. »

Or avvenne che David atterrò il gigante Golia, e Saul ne lo ricompensò largamente; « lo tenne seco, e non permise ch'ei se ne tornasse a casa di suo padre. » Ma le donne di Israele, a cui la gioventù e bellezza di David faceva perdere il tatto delle convenienze, « uscivano da tutte le città, cantando e menando carole dinanzi al re Saul con istrumenti di letizia, con timpani e sistri, e ballando intuonavano: Mille ne uccise Saul, e diecimila Davidde. Or Saulle n'ebbe sdegno grandissimo, e dispiacquero sommamente a lui queste parole, e disse: Ne han dati diecimila a David, e mille

a me: che più gli manca, fuori del solo regno? Saul pertanto da quel giorno in poi non guardava di buon occhio Davidde, » e sempre più invaso dallo spirito malo, lo cercava a morte.

Pure, questo povero ammalato, benchè non sapesse che Samuele aveva già unto re David, non vaneggiava troppo quando diceva a Gionata suo figlio: « Sino a tanto che il figliuolo d'Isai avrà vita sopra la terra, tu non sarai sicuro dello stato tuo, nè del tuo regno; » pure mostrava i suoi istinti generosi quando, « placato alle parole di Gionata, giurò: Viva il Signore, egli non morrà. » E quando dal lembo reciso del suo manto conobbe che la sua vita fu in mano del suo perseguitato nella grotta di Engaddi, disse: È ella questa la tua voce, figliuol mio Davidde? E gettò un grido, e pianse. E disse a Davidde: Tu sei più giusto di me: perocchè tu mi hai fatto del bene, e io ti ho renduto del male.... Ma renda a te contraccambio il Signore per quello che tu hai fatto oggi per me. E adesso, siccome io so che certissimamente tu regnerai, e sarai padrone del regno d'Israele, giurami pel Signore di non estinguere la mia stirpe dopo di me, e di non cancellare il mio nome dalla casa del padre mio. »

Finalmente i Filistei tornano a campo contro Israele. Saul « consultò il Signore, il quale non gli diede risposta nè in sogno, nè per mezzo dei sacerdoti, nè per mezzo dei profeti. » Allora evocò l'ombra di Samuele, e il fiero vecchio gli disse: « Per qual motivo consulti me, mentre il Signore si è ritirato da te, ed è favorevole al tuo rivale?... E il Signore di più darà Israele con te nelle mani de' Filistei; e domani tu e i tuoi figliuoli sarete con me. » E dopo questa terribile predizione, il misero re con lo spavento nel cuore combatte alla testa del suo popolo, e muore co' suoi tre figli nel campo.

Ora questi ed altri passi della Scrittura quadrano a capello con tutti i passi della tragedia di Alfieri. Onde si vede che dopo il lungo studio rimase nello spirito di Alfieri quella impressione che rimane a chiunque dopo una semplice lettura del libro primo dei *Re*, cioè una profonda compassione per quel re sciagurato, di cui la casta sacerdotale voleva farsi un istrumento; compassione cui parve esprimere anche il Petrarca, che pure era canonico, quando gli uscì di penna quel verso.

E sopra il *buon* Saul cangiò le ciglia.

Quindi Alfieri, più che farne un soggetto teologico, una vittima del nume irato, come l'Edipo, ne fece un soggetto storico, una vittima dei sacerdoti. Un attore non può in ultima analisi rappresentare un personaggio se non come lo ha rappresentato l'autore; può talvolta correggerlo, ma non cangiarlo: si può quindi pensare con quanto zelo si prestasse il Modena pei suoi fini politici alla rappresentazione di un personaggio che, sebbene forsennato, diceva il vero quando diceva:

Dio non l'offesi io mai; vendetta è questa
De' sacerdoti.

II.

Saul, come Modena ce lo dipingeva, usciva dalla sua tenda profondamente mesto, ma calmo. Senza smanie lamenta la perduta giovinezza, l'assenza di David, l'abbandono di Dio; senza smanie dipinge ad Abner l'orrore del suo stato. Giunto alle parole:

Spavento
M' è la tromba di guerra;

guardava intorno se nessuno lo udisse, e le proferiva vergognoso e sommessamente all'orecchio di Abner; ma vinto da un accesso di rabbia nell'esprimere questa idea, la ripeteva gridando:

Alto spavento
È la tromba a Saul.

Quindi incalzando ove gli altri attori allentavano, e come impazientandosi che Abner non gli credesse, proseguiva concitatissimo:

Vedi, se è fatta
Vedova omai di suo splendor la casa
Di Saul: vedi, se omai Dio sta meco.

Singolarissimo poi era il modo ond'ei diceva i seguenti versi:

E tu, tu stesso (ah! ben lo sai), talora
A me, qual sei, caldo verace amico,
Guerrier, congiunto, e forte duce, e usbergo

Di mia gloria tu sembri; e talor, vile
Uom menzogner di corte, invido, astuto
Nemico, e traditore.

Per una di quelle subitanee mutazioni di animo, proprie di chi non è pienamente in sè stesso, ei coloriva la seconda parte del periodo come se vile e traditore credesse Abner in quel momento; il che sgomentava Abner e produceva grande effetto nell'uditorio.

Parimenti senza smanie e senza arzigogoli istrionici faceva la descrizione del sogno, nè incominciava ad agitarsi se non quando Samuele vuol cingere la corona al capo di David. Da un trasporto di tenera gratitudine verso David, che niega di riceverla, passa per naturale associazione d'idee ad un trasporto di furore verso Samuele:

Oh rabbia!
Tormi dal capo la corona mia!
Tu che tant'osi, iniquo vecchio, trema.

Qui, scambiando Abner per Samuele, gli si avventa gridando:

Chi sei?... Chi n'ebbe anco il pensiero, pèra...

Ma riconoscendo Abner da presso, si accorge del suo delirio, ed esclama spaurito:

Ahi lasso me! ch'io già vaneggio!

Con più dignità, ma con minore verità, benchè più consenziente all'autore, l'attore Blanes, senza derivare da causa estrinseca il troncamento del suo delirio, proferiva con profonda mestizia le parole: *Ahi lasso me! ch'io già vaneggio,* e ricadeva spossato sopra il suo seggio.

Quell'accorgersi di vaneggiare è un guizzo della ragione; ma il suo spirito rimane intorbidato, e il mesto fantasticare non fa che cangiar forme ed oggetti. Dopo aver risposto aspramente ai figli che lo consolano, esclama con voce terribilmente fatidica:

Oggi la quercia antica,
Dove spandea già rami alteri all'aura,
Innalzerà sue squallide radici.

E a dipingere questa idea volgeva in su contratte le dita d'ambe le mani.

Tutto è pianto, e tempesta, e sangue, e morte:
I vestimenti squarcinsi; le chiome
Di cener vil si aspergano. Sì, questo
Giorno è finale; a noi l'estremo è questo.

E vaga con occhi smarriti su per la scena, guardando alle diverse plaghe del cielo se appaia qualche segno foriero dell'ira divina, quando volgendosi verso i figli:

Che fia?
Sdegno sta su la faccia de' miei figli?
Chi, chi gli oltraggia? Abner, tu forse? Questi
Son sangue mio; nol sai?

A questo punto Abner vorrebbe parlare, ma Saul per impedirnelo volge a terra l'indice della mano sinistra, e curvandosi alquanto della persona, gli dice in tono più corrucciato che altero:

Taci; il rimembra.

Modo, a chi ben vegga, assai più proprio di un re bifolco e di un re forsennato, che non la solita prosopopea dei nostri re da teatro.

Ora sentendo i figli esaltare il valore di David, trasportato dalla fantasia ai tempi della sua gloria, con mesta gioia prorompe:

Oh scorsa etade!... Oh di vittoria lieti
Miei gloriosi giorni!... Ecco, schierati
Mi si appresentan gli alti miei trionfi.
Dal campo io riedo, d'onorata polve
Cosperso tutto, e di sudor sanguigno.

Qui il grande artista guardava di sbieco i cadaveri dei nemici, e avvolgendosi con ineffabile dignità nel manto reale, si elevava all'accento della biblica poesia, dicendo:

Infra l'estinto orgoglio, ecco, io passeggio;

e passeggiava, con sì bella movenza del ginocchio e altero portamento della persona, che ne pareva di veder ritto e muoversi il Mosè di Michelangelo. Quindi alzando devotamente le mani al cielo, e chinando la testa, diceva:

E al Signor laudi...

Proferite queste parole, rialzava la testa, si arrestava pensoso, e diceva:

Al Signor, io? Che parlo?...

Poi atteggiando all'ira il volto secondo i pensieri che gli sorgono in mente, fissava il cielo, e stringendo fieramente i pugni, prorompeva con grido acutissimo:

Di ferro ha orecchi alla mia voce Iddio?

Ciò detto premeva alla bocca chiusa la palma della mano destra, poi volgendola dispettosamente al cielo, diceva con rabbia concentrata:

Muto è il mio labbro.

Con che ne rammentava quella terzina dantesca:

Al fine delle sue parole il ladro
Le mani alzò ecc.

A complicare la situazione sopraggiunge David. *Che veggio?* sono le sole parole di Saul; ma intanto la mano gli è corsa al brando, e già lo ha sguainato a metà quando vien trattenuto dai figli. Rimanea lunga pezza in questa pittoresca posizione, e a misura che David parlava, si vedeva in quel viso disparire a poco a poco lo sdegno, e a poco a poco subentrarvi l'amore, mentre il brando ricadea lentamente nella vagina. Non si credeva di vedere il medesimo uomo in Saul quando David genuflesso gli offriva il proprio capo; e lo spirito del Signore parlava pure in Saul quando diceva a David:

Oh David.... David!
Un Iddio parla in te; qui mi t'adduce
Oggi un Iddio.

E intento com'era l'attore alla mira prefissa di far risaltare gl'istinti generosi di Saul, non è a dire qual tono di bontà adoperasse, e come dolce e delicato gli suonasse su le labbra il rimprovero in questi versi:

David, tu prode parli, e prode fosti;
Ma di superbia cieco, osasti poscia
Me dispregiar; sovra di me innalzarti;
Furar mie laudi, e ti vestir mia luce.
E s'anco io re non t'era, in guerrier nuovo
Spregio conviensi di guerrier canuto?

Tu, magnanimo in tutto, in ciò non l'eri.
Di te cantavan d'Israel le figlie:
«Davidde, il forte, che i suoi mille abbatte;
Saul suoi cento.» Ah! mi offendesti, o David,
Nel più vivo del cor. Chè non dicevi:
«Saul ne' suoi verd'anni, altro che i mille,
Le migliaia abbatteva: egli è il guerriero;
Ei mi creò?»

Udito poi narrare da David il fatto della grotta di Engaddi, producevano un brivido di gioia convulsa lo slancio con cui abbracciava David e l'esplosione della sua gran nota di petto, che teneva in serbo per le grandi occasioni,[1] nel proferire le parole:

Mio figlio, hai vinto!... hai vinto.

E tenendosi stretto al seno il suo David, mentre Gionata e Micol gli facevano gruppo, si volgeva un'altra volta ad Abner dicendogli:

Abner, tu mira; ed ammutisci....

ma questa volta poneva nel tono un tal che di amichevole per non disgustarlo del tutto, essendo questo,

---

[1] A pag. 59-60 del libro da cui è cavato questo brano, l'autore dice: " Accadeva il più spesso negli slanci poetici, nelle situazioni violente che Modena faceva uso di un raro suo privilegio. Nel registro della voce estesa e argentina che gli donò la natura, egli aveva di petto una nota acutissima che rare volte si arriva ad avere di testa, e il più sovente è uno strillo; egli aveva insomma quel *bemi*, quell'*ut* di petto, che so io? per cui il tenore Tamberlick va ad intascarsi ottantamila franchi per pochi mesi di scrittura a Pietroburgo.

" Per conseguenza di una funesta malattia, la voce sul declinare della giovinezza gli divenne nasale, specialmente nelle corde medie; ma le corde acute gli rimasero illese. E così, con questa magica porzione di voce, che conservava ancora limpida e fresca come nella prima giovinezza, il grande artista sbalordiva la moltitudine, mentre empiva di stupore gl' intelligenti col vero suo merito caratteristico, il profondo concetto delle vigorose sue creazioni.

" Che s' immagini un attore che del dramma in cui recita abbia notomizzato ogni fibra, e del personaggio che deve rappresentare conosca quanto la filosofia, la storia, l'osservazione gli possano suggerire; che sfuggendo al materialismo della parola, nè sacrificando alle accessorie la cosa principale, non colorisca idee e sentimenti se non in quanto valgano a dipingere un carattere, una passione, una situazione; che di questi tre elementi capitali del dramma avverta con sagacia finissima le più svariate minutissime fasi, e quindi, evitando quella letale monotonia a cui talvolta non sanno sottrarsi gli attori più valenti, passi con rapida e naturale gradazione dal tranquillo dialogo al grido straziante della passione, dalla gioia al dolore, dall'umile prosa alla più sublime poesia; che in tutte le produzioni e quasi in ogni scena esca fuori con qualche tratto nuovo, inaspettato, meraviglioso, che faccia balzare dallo scanno lo spettatore facendogli esclamare: *questo è vero!* e si avrà forse una qualche idea dell'attore Gustavo Modena. " (L. M.)

per così dire, il secondo sgarbo che gli faceva. E bisogna dire che in questi due tratti verso Abner la natura fosse dall'attore colta sul fatto, poichè producevano un effetto immenso, mentre, come vedono i comici, non sono acconci per sè stessi a provocare molti applausi, specialmente il primo.

Al finire di quest'atto spiegava il Modena più che mai il suo genio originale. Conciliando con la dignità del re, del patriarca, del vecchio modi fin allora inusitati in tragedia, si abbandonava ad una gioia ingenua, e direi quasi esaltata, come suole avvenire a chi è leso alcun poco di mente, e ne coloriva in modo ammirabile questi versi finali:

Il giorno,
Sì, di letizia e di vittoria è questo.
Te duce io voglio oggi alla pugna; il soffra
Abner; ch'io 'l vo'. Gara fra voi non altra,
Che in più nemici esterminare insorga.
Gionata, al fianco al tuo fratel d'amore
Combatterai: mallevador mi è David
Della tua vita; e della sua tu il sei.
. . . .
Nel padiglion pria della pugna, o figlio,
Vieni un tal poco a ristorarti. Il lungo
Duol dell'assenza la tua sposa amata
Rattempreratti: intanto di sua mano
Ella ti mesca e ti ministri a mensa.
Deh! figlia (il puoi tu sola) ammenda in parte
Del genitor gl'involontari errori.

Qui congiungeva di sua mano gli sposi, e li avviava avanti a sè verso la tenda. Fatti alcuni passi, si accorgeva di Abner, che avvolto nel suo mantello al modo di un Beduino, si era tratto cruccioso in disparte. Si appressava a lui col contegno di un vecchio amico, e con dolce violenza lo costringeva ad andare coi figli. Egli moveva dietro a tutti; e fin nell'incesso traspariva la gioia del buon vegliardo.

Gli attori fossilizzati biasimarono quel tratto, reputandolo indegno del coturno. Certo, quando quel finale di atto si recitava sui trampoli, con le ampolle di un accento convenzionale, e si tornava tra le quinte col passo mimico del ballo serio, quel tratto poteva fare sconcordanza; ma con Modena non si stava più in teatro: si stava su pei clivi di Gelboè, presso alle

fonti di Gesrael e alle rive del Giordano, fra i cedri e i palmizi della Giudea, assistendo commossi allo spettacolo dei semplici costumi e delle ingenue gioie domestiche di quelle genti.

III.

Ma questa gioia è breve per Saul, che al terzo atto non è più quel di prima. Le suggestioni di Abner, o un nuovo accesso di malattia lo hanno ricondotto a quelle « ore fantastiche di noia, » a quei « funesti pensieri di morte, » di cui Micol gli parlava poc'anzi. Modena lo ritraeva assorto in una specie di letargo morale, dal quale si riscuoteva a poco a poco quando fastidito dell'ascetismo di David, volgendosi a lui per vedere se Samuele o David gli favella, gli vede al fianco il brando di Golia consecrato al Signore. Animandosi grado a grado, giunge al colmo d'una furibonda esaltazione nell'apprendere che gli fu dato da Achimelec, esclamando:

Felloni!
Vil traditore... Ov' è l'altare?... oh rabbia...
Ahi tutti iniqui! traditori tutti!
D'Iddio nemici, a lui ministri, voi?...
Negr'alme in bianco ammanto... Ov'è la scure?
Ov'è l'altar? si atterri... Ov'è l'offerta?
Svenarla io voglio...

Nella quale circostanza i comici di *spolverò,* gli attori da Arena aveano la consolazione di veder pure adoperati una volta (riveduti e corretti) quei colori che essi adoprano ad ogni momento.

Rattenuto dai figli, e stempratosi in pianto il furore, si ricompone ad una calma ora mesta or soave, secondo l'effetto della musica e della poesia di David, finchè vinto da un altro accesso di furore nell'udire che due spade ha nel campo il popolo d'Israele, scaglia il brando contro David, e viene a forza trascinato dai figliuoli alla tenda.

In questa occasione l'attore Francesco Righetti, resistendo ai figliuoli, si faceva trascinare lentamente per lungo tratto di palco scenico tremando convulsivamente di tutta la persona.

Modena mostrava nella faccia stravolta una esaltazione d'animo veramente degna di esorcismo: ma quanto era amante degli atteggiamenti pittoreschi e delle pose plastiche sobriamente usate, nel che lo aiutava la sua figura quasi colossale, altrettanto era alieno da certi espedienti da mimo, che o non entravano fra i suoi talenti, o non entravano fra le sue viste estetiche in fatto d'arte.

Dove Modena lasciava per lungo tratto dietro a sè tutti gli altri, mostrandosi differentissimo da tutti gli altri, era nell'atto quarto. Qui la follia di Saul cangia forma. Vicino ad affrontare la battaglia, da sbaldanzito e diffidente delle proprie forze quale era prima, diventa confidente e baldanzoso fino alla spavalderia. Modena vide la difficoltà di questa situazione, a rivelargli la quale gli servì forse da unghia del leone quel passo in cui Saul dice a Gionata stesso:

Che Gionata! Che David!
Duce è Saul!

Ma egli vide altresì che il vecchio coturno non gli bastava a porre il piede in quello scabroso terreno, qualora avesse voluto proseguire a mostrarsi non timido amico alla verità; e risoluto di aprire sentieri nuovi alla tragedia, pensò meglio di allacciarsi al piede un nuovo coturno, affrontando il pericolo di cangiarlo col socco del caratterista. Quindi egli non esce più appoggiato alla sua lancia, ma con la lancia in spalla, affettando un passo sicuro, ostentando un vigore che non ha, una baldanza che non si sente nel cuore. In tono secco, assumendo il fare di re e non di padre, domanda a Micol dov'è David; al modo stesso le intima di condurlo a lui, e com'essa si scusa, con quell'accento che non ammette replica, le dice:

Il re parlotti,
E obbedito non l'hai?

Men brusco contegno assume con Gionata, ma le costui esortazioni non hanno più forza in quel cuore: e beffarda è l'ira con cui garrisce Achimelec, l'ira con cui, rinvigorito dalle sue minacce, lo manda a morte: l'ira con cui si volge a Micol perchè gli compare dinanzi senza David, che ella avrebbe condotto a certa

morte. Il che mostrando come lo sciagurato re non abbia mai pienamente fruito un sol momento il bene dello intelletto, scema l'orrore degli ordini crudeli che ha dato, e richiama su lui il consueto senso di pietà quando, cacciati tutti dal suo cospetto, gli luce un lampo di ragione nel breve monologo finale:

Sol, con me stesso, io sto. Di me soltanto
(Misero re!), di me solo io non tremo.

È bene strano che appunto in questo atto, capolavoro del Modena, io debba essere più parco di citazioni; ma mi sovviene a tempo della sentenza di Boileau, che dal sublime al ridicolo non vi è che un passo. Non v'ha sublime che non sia semplice e vero; e mi pare degno d'osservazione questo fatto, cioè che tutti i tratti sublimi che la tradizione ci ricorda dei grandi attori tragici, anche di quelli della più vecchia scuola italiana e straniera, sono più o meno tratti *comici*, che il più lieve cangiamento di colorito può convertire in ridicoli; dal *nemmeno un iota* di Garrick nell'*Otello*, fino al *nulla* di Giacomo Modena[1] nell'*Agamennone* di Alfieri.[2]

Fatta questa premessa, mi perdoneranno gli adoratori del coturno se io rammenterò senza fremere come le parole *inesplicabil cosa questo David per me* fossero da lui colorite come se si desse un pugno in testa pel dispetto di non capire; come nella frase *io divento al suo cospetto un nulla*, le parole *un nulla* fossero

---

[1] Padre di Gustavo e attore anch'esso. (L. M.)

[2] Jago, dopo avere insinuato la gelosia nell'animo di Otello, gli dice: — Ma che!..., tu se' turbato? — *Nemmeno un iota, nemmeno un iota,* gli risponde Otello. — Garrick diceva essersi in quel momento terribile sentito impallidire sotto il velo nero, ed avere inteso un fremito di terrore propagarsi per tutta l'udienza.

Così, nell'*Agamennone*, Clitennestra dice ad Egisto:

Egisto.
Deh! tu m' insegna, e sia qual vuolsi, un mezzo,
Onde per sempre a lui sottrarmi.
EG. A lui
Sottrarti? io già tel dissi, ella è del tutto
Ora impossibil cosa.
CLIT. E che mi avanza
Dunque a tentar?....
EG. — *Nulla*.
CLIT. Or t' intendo. — Oh qual e
Lampo feral di orribil luce a un tratto
La ottusa mente a me rischiara! oh quale
Bollor mi sento entro ogni vena! — Intendo:
Crudo rimedio,.. e sol rimedio, è 'l sangue
Di Atride.

da lui proferite col tono di chi non sa capacitarsi di una grande stravaganza; come nella invettiva ai sacerdoti, giunto alle parole *con studïati carmi*, egli accennasse alle voci nasali della sinagoga e al modo di leggere degli Ebrei da destra a sinistra; come dopo avere intimato ad Abner di trarre Achimelec *a morte tosto, a cruda morte*....., egli come colpito da una idea nuova, corresse dietro ad Abner gridando acutamente: *e lunga;* come infine sparse alcun poco di comico colore fossero le parole: *David? fia spento innanzi;* e il verso

Forse tu il sai... Parla... Ah sì, il sai: favella,

e fin la frase *ha l'ali, e il giungerà, il mio sdegno*, ed altri tratti. E tanto più mi perdoneranno, in quanto che in questo medesimo atto ei li compensava largamente quando con un accento rapito alla stessa Melpomene esclamava:

O ria di regno insazïabil sete,
Che non fai tu? Per aver regno, uccide
Il fratello il fratel, la madre i figli,
La consorte il marito, il figlio il padre...
Seggio è di sangue, e d'empietade, il trono.

O quando al modo d'Isaia, egli tonava:

Manda in Nob l'ira mia; che armenti, e servi,
Madri, case, fanciulli uccida, incenda,
Distrugga, e tutta l'empia stirpe al vento
Disperda.

Chi sentiva scoppiare come un fulmine le parole prime, non credeva mai che voce umana potesse andar sempre crescendo fin nell'ultima parola *disperda*, che egli con sottilissmo artifizio staccava alcun poco dalle altre a cui è strettamente legata.

Niun tratto della parte di Saul durante quest'atto andava esente da una leggera tinta comica di forsennata spavalderia; ma siccome era questo l'atto maestro della tragedia, e di un genere accessibile a tutte le intelligenze, così non v'era niuno, dalla più umile donnicciuola ai più alti intelletti (non esclusi gli stessi coturnisti, che ci ripensavano dopo), il quale non restasse commosso, affascinato, ammaliato a quel raro accoppiamento di verità e di forza; niuno che avver-

tisse una stonazione in quel magnifico impasto di colori tragici e comici, che pure è l'impasto della vita umana: perchè mentre Modena scolpiva il verso, mentre cresceva prestigio ai colori della più splendida poesia, mentre imponeva autorevole, o tonava sdegnato, non mai si sentiva in lui l'attore che recita, ma sempre il personaggio che parla. Sono questi i miracoli del genio; e il genio artistico di Gustavo possedeva quello che Guizot chiama il gran segreto di Shakespeare: i suoi personaggi eran uomini.[1]

Tragico per eccellenza anche nel senso antico era Modena nell'atto quinto, perchè quivi la mania di Saul giunge al parosismo, seguito dall'arcano orrore della morte. Egli esce come inseguito dall'ombra di Samuele a cui si prostra, e, dopo lunghe preghiere rivolte invano, prosegue:

> *Ma inesorabil stai? Di sangue hai l'occhio;*
> *Foco il brando e la man; dalle ampie nari*
> *Torbida fiamma spiri, e in me l'avventi.....*

A questo punto mandava un grido terribile come di chi fosse colpito da un proietto incendiario; e nel proferire le seguenti parole: *già tocco m'ha; già m'arde,* balzava furioso da terra cercando strapparsi con le dita convulse la tunica sul petto per discostarla dalle carni. Dopo quel grido non era più possibile proseguire la lezione dell'autore: più che dar luogo agli applausi, bisognava dar riposo alla emozione dell'uditorio atterrito; quindi ei stramazzava a terra. Risorgeva per iscampare, ma nuove e tremende allucinazioni gli mostrano un gran fiume di sangue, fasci di cadaveri, Achimelec, Samuele... quando ad un tratto si vedeva nel suo viso un maraviglioso cangiamento; e l'uditorio aveva compreso ciò che avveniva, prima ch'egli dicesse:

> *Ove son io?*
> *Tutte spariro ad un istante l'ombre.*

La disparizione delle ombre e il fragore della battaglia sembrano fargli tornar la ragione, per sua maggiore

---

[1] Quando il padre suo lo udì la prima volta nel *Saul,* dopo il quarto atto, intenerito per la gloria del figlio, ma cruccioso ad un tempo di non ritrovare in lui sè medesimo, andò dalla platea in palcoscenico, si mise a passeggiare accigliato innanzi al figliuolo senza far motto; poi se gli appressò, dicendogli a mezza voce in veneziano: *no rispetteu gnanca vostro pare!* e frettoloso partì.

sventura. Egli chiede le armi, non più da spavaldo, ma da eroe, immensi applausi provocando nel dire:

L'armi vogl'io; che figlia? Or, mi obbedisci.
L'asta, l'elmo, lo scudo; ecco i miei figli.

Mentre corre alla pugna col solo suo brando, sopraggiunge Abner a dargli la notizia della sconfitta, e della morte de' suoi figli. Una calma terribile succede in Saul a questa infanda novella. Dopo lungo silenzio, ei dice in tono assai basso:

— Ch'altro mi avanza?

E volgendosi intenerito alla figlia:

Tu sola omai,

a questo punto si arresta; poi cangiando tono prosegue:

ma non a me, rimani.

Fermo già di morire, provvede alla salvezza della figlia, dicendo ad Abner con voce commossa, ma senza ombra di pianto:

Abner, salvala, va'; ma, se pur mai
Ella cadesse infra nemiche mani,
Deh! non dir, no, che di Saulle è figlia;
Tosto di' lor, ch'ella è di David sposa;
Rispetteranla. Va'.

Gli spettatori avrebbero pianto meno, se avesse pianto egli stesso. Partita la figlia, volgendosi verso il campo, mormorava gemendo:

Oh figli miei!

ma il pianto gli s'inaridiva sul ciglio, e, come lingua umana non vale a descrivere, diceva:

— Fui padre. —

Quindi allargando alquanto le braccia pendenti, quasi offrendosi a spettacolo di profonda miseria, soggiungeva:

Eccoti solo, o re; non un ti resta
Dei tanti amici, o servi tuoi.

L'attore proferiva accortamente a fior di labbro queste dolenti parole, affinchè improvviso e più efficace fosse il grido disperato ch'egli mandava, con quella potenza

di voce che avea egli solo, quando, accumulata l'ira in una lunga pausa, prorompeva:

Sei paga,
D'inesorabil Dio terribil ira?

Le quali parole pronunciando, volgeva indietro il brando che gli pendeva dalla destra, e lentamente rialzandolo, con bella evoluzione del braccio e dei fianchi, rimaneva in atto di scagliarlo al cielo.

In questo atteggiamento bisognerebbe ritrarre Saul rappresentato dal Modena, giacchè ritrarre non si può quella voce, dopo cui non si sa quando ne verrà un'altra simile a far echeggiare le nostre scene.

LUIGI BONAZZI, *Gustavo Modena e l'Arte sua;* 2ª ediz.; Città di Castello, Lapi, 1884; pag. 64-83.

Il Meli, il Cardone, il Porta.

E un'altra voce di canto viene dalla Sicilia. Non mi state a dire che voi non la intendete bene, perchè io vi rispondo: dovete intenderla; è vergogna per un italiano non intendere il più soave, il più morbido, il più caro de' nostri dialetti.... Le poesie del Meli le canta il popolo, le ripetono quanti uomini nascono e nasceranno in Sicilia: e per farne intendere la bellezza anche agli stranieri sono state tradotte e in latino, e in greco, e in altre lingue viventi, e anche nella comune lingua italiana.

O bianca lucidissima
Luna, chi senza velu
Sulcanno vai pri l'aria
Li campi di lu celu....

Non intendete voi questi versi? E se volete vederne la bellezza, paragonateli alla traduzione italiana fattane dal prof. Giovanni Rosini:

O bianca lucidissima
Luna, che senza velo
Scorri sul cocchio argenteo
Le azzurre vie del cielo....

Che cosa è questo storpio? che c'entra qui il *cocchio argenteo*, e le *azzurre vie?* Solenne è il comincia-

mento del Meli, ed è vero; chè la luna in quel purissimo cielo che copre la Sicilia apparisce bianca e lucida più che altrove. Il terzo verso è dolcissimo. *Sulcanno vai.... li campi* vi presenta l'immagine veramente pastorale d'un campo sterminato in cui si vede da lontano un aratro solitario che va *lentamente* solcando la terra. E quel *pri* dà una certa leggerezza al verso, che sarebbe men bello se dicesse: *solcando vai* per *l'aria*. Infine il quarto verso *Li campi di lu celu*, che ha due accenti e non tre, è rapido, e accenna la vastità del cielo, dei *campi* del cielo immensi, e assai più aperti delle *vie*, che sono strette e determinate, e dove il Rosini fa *scorrere* la luna montata come una giocoliera sovra una carrozza inargentata. Il *cocchio argenteo* del Rosini è un'immagine di erudizione non di sentimento, e mi guasta la bella luna del Meli. Se tanto strazio in due versi, che sarà negli altri? Non ve lo dico. Il Giudici nella sua lezione XXI dice: « Il professore meritissimo con la sua arcadica eleganza assassinava il Meli. » Io non dirò solo del Rosini, e del Gazzino, ma di tutti gli altri anche Siciliani, che hanno tradotto e tenteranno di tradurre nella lingua comune italiana un solo verso del Meli, fanno un peccato, un oltraggio alle Grazie. Per gli stranieri sia pure, chè debbono intenderlo come possono; ma per gl'Italiani, no. Il Meli non si traduce: e chi non sa e non vuole intenderne il dialetto, lo lasci pure, e si delizi con le dolcezze della birra e della lingua tedesca.

La rivoluzione non entrò in Sicilia, la quale, per antico e tradizionale odio contro i Francesi e per sua fortuna, rimase fuori di quel moto, fece parte da sè, stette divisa dall'Italia, fu Sicilia schietta, ed ebbe il suo poeta popolare, che non ode il rumore della rivoluzione, non l'intende, vede tutto il mondo nella Sicilia, e non parla altro che il suo dialetto. A vederlo, mi pare il pastore di Erminia che mentre il paese d'intorno ardeva d'incendio di guerra ei se ne stava all'ombra presso la sua greggia, e ascoltava il canto di tre fanciulli: e quello è il canto di tutto un popolo. E se volete sapere che cosa sia la poesia del Meli, immaginate una fragranza mista di tutti gli odori che escono dalle erbe e dai fiori della Sicilia, e portata a voi da un'aura soave: è la più odorata e profumata poesia

che io abbia sentita: viene dall'antica isola del sole, dalla terra degli aranci, ed ha quel voluttuoso luccicare che è negli occhi delle donne siciliane.

Giovanni Meli nacque in Palermo nel 1740, ed ivi morì nel 1815. Nato di casa popolana vestì da abate, ma non fu prete: studiò medicina, e per misero stipendio fece il medico nel paesello di Cinisi, feudo de' Benedettini, distante da Palermo ventiquattro miglia. Ivi stette cinque anni, credendo stare in esilio: poi tornò a Palermo, ed ebbe la cattedra di chimica nell'Università. La medicina e la chimica lo legarono alla terra, la poesia lo levò al cielo e gli diede vita immortale. Fra le ridenti campagne di Cinisi, e in riva al mare bellissimo, e tra que' vispi villani, il giovane poeta cantò la natura in varie ecloghe e idilli, intitolati *Le quattro stagioni*, capolavoro di poesia pastorale, paragonabile soltanto a quella di Teocrito, che il Meli non conosceva, e a mio credere più schietta più fina di quella. Che scene campestri, che antri, che acque, che canto d'uccelli, che affetti, e che parole d'amore!

Sti silenzi, sta virdura,
Sti muntagni, sti vallati,
L'ha criatu la natura
Pri li cori innamurati.
Lu susurru di li frunni,
Di lu sciumi lu lamentu,
L'aria, l'ecu chi rispunni
Tutto spira sentimentu....
Stu frischettu insinuanti
Chiudi un gruppu di piaciri,
Accarizza l'alma amanti
E cci arrobba li suspiri....
Sulu è reu cui pò guardari
Duru e immobili sta scena;
Ma lu stissu nun amari
È delittu insemi e pena.
Donna bella senza amuri
È 'na rosa fatta in cira,
Senza vezzi, senza oduri,
Chi nun veggeta nè spira.

L'ecloga piscatoria, intitolata dalle tre donne *Pidda*, *Lidda* e *Tidda*, è una delle più belle: bellissimo è l'idillio *Polemone*. Polemone sapeva tante cose, ma era uno sventurato, ridotto dalla fortuna mendico:

Guardalu 'ntra ddu scogghiu,
Cu 'na canna a li manu,
Sulu e spiruto, in attu di piscari,
Chi sfoga lu so affannu cu cantari.

Su a lu munnu e 'un sacciu comu,
Derelittu e in abbandunu,
Nè di mia si sa lu nomu,
Nè pri mia cci pensa alcunu.
Chi m' importa si lu munnu
Sia ben granni e spaziusu,
Si li stati mei nun sunnu
Chi stu vausu [1] ruinusu?
Vausu, tu si' la mia stanza;
Tu, cimedda, [2] mi alimenti:
Nun aju autra spiranza,
Siti vui li mei parenti.
Cca mi trovanu l' alburi,
Cca mi trova la jilata,
Cca chiantatu in tutti l'uri
Paru un'alma cunnannata.
Si a qualch' aipa, [3] cchiù vicina,
Cci raccuntu li mei peni,
Già mi pari chianciulina [4]
Ch'ascutanno si tratteni.
'Na lucerta amica mia,
Di la tana un pocu 'nfora,
Piatusa mi talìa, [5]
Chi ci manca la palora....

Disperato invoca la morte, e le onde si gonfiano, lo inghiottono, e lo levano d'affanno.

Pri l' infelici e li disgraziati
Qualchi vota è pietà si l'ammazzati.

Ma io dovrei ripeterle tutte queste poesie. Nelle quali non vedete il cittadino che per nuova e capricciosa morbidezza dice i suoi pensieri cittadineschi imitando i parlari dei contadini, ma vedete l'uomo che vive in mezzo ai campi e ne sente la bellezza, che parla della natura ripulendo un po' il suo linguaggio non per

---

[1] *Vausu,* balzo, scoglio.
[2] *Cimedda,* canna
[3] *Aipa,* non *airone,* ma *gabbiano,* di quelli uccelli che seguono le navi, e si aggirano presso ai lidi.
[4] Da *chiànciri,* piangere: *lacrimosetta,* poichè non possiamo dir *piangentina.* (L. M.)
[5] *Talìa,* guarda. *Taliari,* guardare; parola speciale alla Sicilia, dove gli occhi ti guardano e ti parlano in modo speciale.

piacere alla corte, come Teocrito, ma ai cittadini borghesi. La coscienza e la parola sono pastorali tutte e due, e congiunte in armonica unità, per modo che queste *Stagioni* sono la più bella tra le opere del Meli, ed uno dei capilavori nell'arte di tutti i tempi e di tutte le nazioni. E qui notate che la poesia veramente pastorale antica e moderna è stata siciliana.

Questa poesia, che sorge spontanea e fragrante come le erbe, canta la natura e la donna. Il mondo di questa poesia non è ideale nè oltreterreno, ma è questo vivo, è la Sicilia; e la fantasia non potrebbe inventare un mondo più bello di questo. Volete sapere quale è il Dio del poeta? La bella Sicilia. Il Dio dei Cristiani egli non lo nega, ma egli non ne parla, non se ne ricorda, perchè la terra è troppo bella, e gli fa dimenticare il cielo. Egli non piange mai per dolore, ma per dolcezza d'amore; ed il suo amore è voluttà purissima, è profumo di fiori: talora ha un po' di malizia, ma non offende mai, non cade mai nell'osceno, ed ha sempre il bel pudore contadinesco. Il suo paradiso ov'è? *Lu paradisu è cca.* La donna per lui non è anima, ma bellezza formosa; non idea, ma corpo; non è scala per salire al cielo, ma zucchero, mele, dolcezza: e ne descrive gli *occhi*, e le *ciglia*, il *labbro*, la *bocca*, l'*alito*, la *voce*, il *petto*, in quelle canzonette leggiadrissime, che sono le vecchie canzoni d'Anacreonte rifiorite.

Una fata lo fece poeta: egli un giorno ebbe pietà di una povera botta che un villano voleva uccidere, e la liberò dal villano; e quella era una fata che gli disse: Che vuoi? — Voglio esser poeta. — E la fata lo conduce seco in un mondo fantastico, e lo fa poeta. *La Fata Galante*, poema di otto canti, scritto a diciannove anni, è pieno di baldanza giovanile, ed ha certi tratti di poesia mirabile, come è quello in cui è descritta la battaglia dei Titani contro Giove; il quale finalmente

> Metti manu a li fulmini e saitti,
> Ed eccu un pricipiziu si vitti.
> Zagareddi di focu sirpiannu
> Chiuvianu da lu celu a middi a middi,
> Li trona orribilmenti ribummannu
> Cci facianu arrizzari li capiddi;

Li Titani unni fùiri nun sannu, [1]
Chì cci annorvanu l'occhi li faiddi: [2]
S'infruntano all'urvisca e si sfrantumanu,
Mentri d'attornu li vampi cci addumanu. [3]
Parti cadinu menzi murtacini
E pigghianu la terra a muzzicuni;
Parti bruciano vivi li mischini,
E lassanu muntagni di carvuni;
Parti chi fracassati hannu li rini
Strascinanu lu corpu a brancicuni.
Cussì si livau Giovi st'ostinata
Guerra di 'ncoddu cu 'na truniata.

Io qui sento l'amabile fare dell'Ariosto; quell'onda nel verso, quelle immagini così ben designate, quella espressione corretta, quel sorriso, quella fantasia che crea mirabili creature e se ne compiace, e ci scherza. Dal mondo delle fate passa a quello della Cavalleria, nel quale il principal personaggio è l'uomo del popolo di cui egli parla il linguaggio; e l'eroe principale dell'altro suo poema, intitolato *Don Chisciotte e Sancio Panza*, è appunto Sancio. Il Meli sa indolcire ogni cosa, e vi fa gustare anche questa poesia, che a me per verità non piace gran fatto, perchè mi ricorda l'inimitabile Cervantes, e mi piacciono più quelle sue graziose favolette, genere popolare, e ornato di tante grazie da questo poeta; il quale è popolare non pure nella lingua e nelle immagini, ma anche nelle forme di arte, che sono ecloghe, idilli, canzonette, favolette, e racconti romanzeschi. E quando vuol parlare dell'origine del mondo, argomento di scienza, lo tratta popolarmente, e da vero siciliano, e vi dice che il mondo è Giove, *Jovis omnia plena*, Giove che gli Dei tirarono di qua e di là, e una gamba fece l'Italia, e il capo è la Sicilia, perchè nello stemma della Sicilia c'è una testa.

Ma come sorge così il Meli, senza altri poeti che lo abbiano preceduto? Un poeta greco diceva [4] che gocciole di rugiada piovvero dal cielo in una conchiglia, si rappresero, e nacque Venere Gocciole di rugiada sono quelle tante canzoni popolari siciliane, quella minuta e

[1] Verso bellissimo, non traducibile nella lingua comune, la quale ha allungato il *fugere* dei latini, che è *fùiri* siciliano, e *fùiere* napoletano, e ne ha fatto il lento *fuggire*.

[2] *Annorvanu*, acciecano (da *orvu*, orbo); *all'urvisca*, alla cieca; *li faiddi*, le faville.

[3] Da *'ddumari*, allumare, accendere, bruciare. (L. M.)

[4] Luciano nella *Tragedopodagra*.

sparsa bellezza che si raccoglie, si condensa in un'opera d'arte bellissima, e forma l'idillio del Meli. Quelle mille canzoni sono le mille voci dell'immortale poeta siciliano, il popolo; e tra esse ce ne ha antiche dei tempi normanni e nuove, ce ne ha una che vale un poema, ed è la leggenda della Principessa di Carini uccisa dal padre nel 1563.[1] Quelle canzoni sono le rapsodie che precedono l'*Iliade*, le leggende del medio evo che precedono la *Divina Commedia*, sono gli elementi della poesia del Meli: la quale ha la stessa sostanza di quelle, lo stesso affetto, la stessa voluttà, la stessa freschezza e trasparenza nelle immagini, la stessa lingua; una cosa v'è dippiù, l'arte, che le unisce, le rifà senza alterarne punto la finezza.

Ma perchè proprio il Meli condensò questa poesia popolare e la ridusse ad arte, e così le diede forma nel mondo, mentre prima di lui c'erano stati altri poeti che usarono il dialetto e appena sono ricordati anche in Sicilia? Perchè il Meli fu vero poeta: ma questo non basta. Perchè i canti popolari diventano poesia quando la plebe diventa popolo ed acquista persona: allora chi è poeta dice quello che tutti sentono e non sanno dire con arte, e diventa il cantore della sua nazione. La Sicilia dai Vespri a Carlo III di Borbone fu tenuta sempre dagli Spagnuoli che la governarono con le superstizioni e col Santo Uffizio, e vi celebrarono l'ultimo *auto da fè* nel 1724.[2] Se nel popolo spuntava un sentimento gentile era espresso in sette od otto versi d'una canzone: e questi versi la tradizione ha conservati. Col regno di Carlo III, con le riforme, con le dottrine del Filangieri e del Di Gregorio, con quel sollevamento generale delle menti nel secolo passato, sollevasi anche il popolo di Sicilia, tra cui sorge il buon Meli che ama la pace e la tranquillità, e vuole bene a tutti gli uomini, e vive amato da tutti. In questo medesimo tempo sorgono poeti in altri dialetti. Napoli aveva avuti nel Seicento poeti veramente vernacoli, che nella brutta servitù cantarono triviali sconcezze, brutture schifose, e guastarono anche il tipo del lazzarone: nel Settecento il Capasso con la sua traduzione di alcuni libri del-

---

1 I canti popolari siciliani sono stati raccolti ed illustrati dal Vigo, poi da Salomone Marino, dal Pitrè, dal Lizio Bruno. Questa leggenda è stata ultimamente pubblicata da Salomone Marino.

2 Vedi la storia del Colletta; libro primo.

l'*Iliade*, ridusse il bello poetico a parodia e allo scherzo della frase: il Lorenzi rendè popolare il melodramma, e rimane il solo poeta dell'opera buffa. Verso la fine del secolo finì lo scherzo, fu innalzato il patibolo, la poesia tacque come ogni altra gentile arte. Solamente io trovo un Lorenzo Cardone calabrese, che nel suo dialetto molto simile al siciliano, scrisse un inno intitolato il *Te Deum de' Calabresi*,[1] che a quei tempi era cantato a coro da tutti i patrioti, perchè è una protesta, una satira contro la tirannide feroce dei Borboni. Il poeta, mezzo ateo e mezzo credente, se la piglia con Dio, e gli dimanda ragione dei mali che straziano la sua patria. Comincia così:

Granni Deu, a Tìa laudamu,
Ed a Tìa ni cunfissamu.
Tu criasti da lu nenti
Celi, stiddi e firmamenti,
Terri, mari, pisci, aceddi,
Omu forti e donni beddi,
E pi tua summa cremenzia
Tu nni dai la pruvidenzia.
Coro. Laudamu, laudamu
Lu Deu d'Abramu!

Una delle strofe più significative è questa:

Tu fai diri a li saccenti
Che a stu munnu nun c'è mali.
Tuttu è bonu?! E mancu è nenti
Guidubaldu e Speziali?
La Regina, Monzù Actuni,
Lu si Fabiu picuruni?
Mancu è nenti Sua Eminenzia?
Viva Deu, summa sapienzia!

---

[1] L'onor. Giustino Fortunato, a pag. 84-85 del suo prezioso libretto *I Napoletani del 1799* (Firenze, Barbèra, 1884), prova che Gian Lorenzo Cardone nacque in Bella di Lucania l'anno 1743, ed ivi morì il 20 gennaio del 1813. Si credette che fosse nato in Calabria, perchè il *Te Deum* è scritto in dialetto calabrese, non pretto però nè purissimo, cioè nel dialetto tipico dello studente e del provinciale napoletano del secolo scorso. Il Cardone, aggiunge il Fortunato, "fu pittore non affatto mediocre, e dimorò quasi sempre in Napoli, familiare di casa Caracciolo Torella, che seguì nell'esilio non appena fu spenta la Repubblica. Di ritorno dalla Francia, vecchio sessagenario, volontariamente si ritrasse in paese, nei cui moti politici del 1799, a' primi di marzo, avea già perduto un fratello carissimo, ucciso miseramente dalle orde dello Sciarpa, le quali tanti danni arrecarono a tutti i comuni basilicatesi della Valle del Platano." (L. M.)

Mentre in Napoli questo generoso ed ora dimenticato calabrese scagliava una maledizione contro gli oppressori della sua patria, Carlo Porta milanese (1776-1821), lasciando i futili argomenti di matrimoni, nascite e monacazioni, cantati dal Balestrieri che scrisse anche in morte del suo gatto, compì la satira del Parini. Il quale rise dei nobili, ed il Porta rise non pure dei nobili, ma anche dei preti e dei frati disonesti, e degl' insolenti stranieri, francesi e tedeschi, padroni di Lombardia. Le poesie milanesi di questo nobilissimo ingegno, specialmente *I Desgrazi de Giovannin Bongee, El viagg de fraa Condutt, La nomina del cappellan, Fraa Zenever, El Miserere, El Romanticismo, La guerra di Pret*, e i frammenti della versione dell'*Inferno* di Dante,[1] tutte le poesie del caro Porta dovrebbero esser lette da tutti gl'Italiani; e i Milanesi farebbero bene a darcele non tradotte nella sguaiata lingua comune, ma con le dichiarazioni delle parole, e dei modi più particolari, e più difficili a intendersi dagli altri Italiani.[2] Io vorrei che il Meli e il Porta fossero tenuti, come sono, gloria comune d'Italia.

LUIGI SETTEMBRINI, *Lezioni di Letteratura Ital.;* vol. III (Napoli, A. Morano, 1872), pag. 268-278.

Un Sonetto del Monti.

Per lungo esercizio e per istudio de' grandi scrittori, e per dono di natura, conosceva il Monti i veri pregi dello stile, e non radi esempi ne offriva; ma le poche idee, e il non profondo sentire, e l'età molle e ciarliera

---

[1] Il verso: *Lasciate ogni speranza, o voi che entrate*, è tradotto così:

Gent che passee, no lusinghev on corna
De trovagh el calessi de ritorna.

E la terzina: *E qual è quei che disvuol ciò che volle* ecc., udite come la volta in bella parodia:

In sul fà di Franzes del temp present,
Che dopo avè struppiaa paricc nazion
Per rendei come lor indipendent,
Cambien tre voeult a l'ann costituzion.
E distruggen tutt' coss in d'on moment,
Me sont cambiaa anca mi d'opinion:
Prevals infin tra tant penser e intrigh
Quell de salvà la panscia per i figh.

[2] Questo desiderio è stato in parte soddisfatto con l'edizione curata da Raffaello Barbiera (Firenze, Barbèra, 1884). (L. M.)

si dànno a conoscere nella maniera di lui, alla qual manca sovente forza, proprietà, parsimonia. Vediamone prova in questo sonetto.

1. *De' miei mali al pensier, che fiero il petto*

Fiero non ha qui forza, e vicino al *petto,* nuoce, se non all'evidenza, alla grazia.

2. *M'ange, e del peggio ancor tienmi in periglio,*

Non è già *il pensiero de' mali* che lo tenga in periglio di peggio. Il pensiero può soffermarsi sul pericolo avvenire: non più. *Del peggio,* non pare assai proprio. L'articolo *del* indica un *peggio* determinato, e qui di determinato non ci può essere che la morte.

3. *Passo in pianto le notti; e stanco e stretto*

Passare le notti in pianto *al pensier,* non pare locuzione giusta. *Al,* indica un pensiero che si affaccia e non resta: perocchè allora converrebbe *nel pensier.* Senzachè, passare in pianto le notti per un pericolo corporeo, non è cosa eroica. Passarle in pianto anche per mali più gravi, appena converrebbe.

4. *D'amare stille alfin socchiudo il ciglio.*

Un ciglio non può essere *stretto* dalle lagrime, se non per malattia d'occhi. Finalmente qui si tratta di dormire proprio, come vedremo dal resto. Ora il *socchiudere,* sebbene non sia contrario a natura, è poco.

5. *Ed ecco innanzi al doloroso letto,*

Qui comincia la vera bellezza.

6. *Cheta cheta, in vestir bianco e vermiglio,*

Vestir è l'uso dell'adoperare una tal forma di veste; non è la veste stessa. Si dirà bene un *vestire schietto,* non un *vestire bianco.* Ma l'imagine è bella.

7. *Farsi una donna di celeste aspetto,*

Farsi *innanzi* al letto, non regge col prenderlo per la mano, quando il poeta non avesse le mani assai lunghe. Per prendere l'ammalato per mano, conviene essere *d'accanto* al letto.

8. *Che per mano mi prende, e in dolce piglio,*

Non è così proprio dire: *in un piglio*, come *con un piglio*. Altro è *in atto*, altro è *con atto*. *In atto* dice in genere l'atteggiarsi d'uno, come:

E quanto mi parea nell'atto acerbo.

Con atto esprime un atto significativo di tale o tal cosa, o affezione; come *E una donna nell'entrar con atto dolce di madre*. Lo stesso di *piglio*. Onde Dante:

Lo duca a me si volse con quel piglio
Dolce....
Guardommi allora, e con libero piglio
Rispose....

9. *Fa' cor, mi dice: l'Amistà son io,*

Questo attaccare le due quartine tra loro, colle due terzine, dà al sonetto franchezza lirica, o, come qui, leggiadria.

10. *Degli afflitti conforto; e a starti accanto,*

Non tocca all'amicizia di dire: *degli afflitti conforto*. Si levi quell'idea, e il tutto acquista semplicità e grazia vera.

11. *Caro infelice, la Pietà m'appella.*

Non giova chiamarsi *infelice* per così poco. Nè conviene che l'amicizia *sia chiamata dalla pietà*. La pietà non è l'amicizia, nè la crea, nè la move. Imitazione inopportuna del secondo dell'*Inferno* di Dante.

12. *Tenera allor m'abbraccia, e terge il pianto.*

L'ultima terzina è di cara bellezza.[1]

NICCOLÒ TOMMASÈO, Op. e vol. cit., pag. 245-46.

La natura poetica del Foscolo.

La natura del Foscolo era di poeta essenzialmente lirico: egli è lirico anche nella narrazione e nella rappresentazione degli affetti: nel suo romanzo e nelle tragedie c'è il lirismo, non il drammatico della pas-

---

[1] Eccola intera:

Tenera allor m'abbraccia, e terge il pianto.
Fugge il sonno: apro gli occhi: e al fianco mio
La ritrovo seduta: e tu sei quella.

Il sonetto è diretto alla contessa Violante Perticari Giacchi. (L. M.)

sione. Non bastano, per fare il dramma, l'esaltamento delle passioni e la morte del protagonista; se la rappresentazione delle passioni non è schietta, cruda, reale; se le passioni, più che mostrarsi operanti, dissertano e disputano, se parlano il linguaggio della poesia non quello del cuore umano, esse possono farci ammirare l'arte e la fantasia dello scrittore, ma non ci commuovono; e per conseguenza il dramma non c'è. Il Foscolo, scrittore tanto caldo e concettoso e nervoso nei sonetti e nei *Sepolcri*, pare per ciò, nel dramma, freddo, lungo, slavato. Il predominio dell'elemento fantastico era in lui d'impaccio alla espressione del sentimento. Chi volesse far delle frasi, potrebbe dire che Polinnia, impermalitasi ch'egli la abbandonasse per correr dietro a Melpomene, gli fece un brutto tiro: si vestì dei panni della sorella, e prese il luogo di lei; e il poeta, mentre credeva d'aver che fare con la Musa dal severo coturno, non si accorse di esser sempre nelle braccia della sua legittima moglie. In quel che c'è di meglio nell'*Aiace* si sente il poeta de' *Carmi*.

E il poeta dei *Carmi* si sente anche nei *Sermoni*. Il Foscolo avea poche corde alla sua lira. Diciamolo pure, tanto lui che gli altri due grandi poeti italiani de' primi del secolo, il Monti e il Leopardi, sono un po' monocordi: il più vario dei tre è, nella esuberanza del suo splendido fogliame, il Monti. Fu già notato che anche nei *Sepolcri* c'è qualche tocco satirico: e anche da cotesto altri credè poter argomentare che il Foscolo avesse molte e grandi attitudini a scrivere satire. A me invece dal *Sermone* intero e dai frammenti, dal Capitolo *Al Cicognara*, dalla *Novella* e dagli *Epigrammi* sembra di poter argomentare che il nostro poeta, se anche si fosse dato alla satira più di proposito che non fece, non si sarebbe levato in essa molto al di sopra della mediocrità.

Al Foscolo abbondò la materia e non mancarono eccitamenti alla satira, specialmente in quelli anni delle sue nimicizie letterarie. Il 5 maggio 1810 egli scriveva al Giovio: « mi pare che s'io avessi forza e voglia di lavorare, scriverei satire con assai poca fatica: non mi tengo per uomo arguto e maligno; nondimeno mi si è piantata nel cervello una pazzia, ed è che gli uomini, assediandomi gli occhi e le orecchie, lascino ad ogni modo il mio cuore in una solitudine

illiberale; e m'adiro anche di me, perchè ad ora ad ora mi credo or più buono or più tristo degli altri mortali! »[1] Per quanto sdegnoso di andare sulle orme altrui, e desideroso di parere originale e novatore, il Foscolo era rimasto fedele, troppo strettamente fedele, alla tradizione letteraria classica: le forme nelle quali egli consentiva all'ingegno suo di muoversi erano quelle dei classici, ch'egli chiamava *sole fonti di scritti immortali;*[2] quelle e non altre. E la tradizione classica nelle moderne letterature europee, oramai tutti lo sanno, avea avuto per effetto di rimpicciolire e restringere le forme stesse trovate dai classici, e di togliere ai moderni quella libertà che avea fatto la grandezza degli antichi scrittori.

Il Foscolo concepiva la satira nella forma datale dai poeti romani e rinnovata in Italia dagli scrittori del secolo decimosesto; pure una novità ce la introdusse, l'unione dell'elemento lirico col satirico; unione riuscitagli assai felicemente. Ma all'ingegno suo solenne e severo mancava la finezza e la spontaneità dell'arguzia, mancava l'audacia dell'espressione aggressiva feroce plebea, per la quale son grandi Aristofane, Giovenale, il Berni, Victor Hugo ed Enrico Heine. Anche le sue satire in prosa, lo scritto sugli *Atti dell'Accademia dei Pitagorici* e l'*Ipercalissi* mostrano, secondo me, la verità di questo ch'io dico. In tante pagine tu non trovi una di quelle arguzie che provocano una risata forte piena irresistibile, non trovi una di quelle espressioni che ammazzano un uomo, che ne fanno la caricatura, una caricatura che ti si imprime nella mente, e non te la dimentichi più. Il Foscolo ha qualche cosa dell'austera indignazione di Persio, al quale, nota giustamente il Carrer,[3] si rassomiglia; ma gli si rassomiglia un po' troppo; e, checchè ne dica il Carrer, è non meno oscuro di lui. Ora la oscurità, derivante nel nostro poeta da soverchio sforzo di condensare le idee, e da quel suo modo di concepire e di esprimersi lontanissimo dal comune, che lo fa grande ne' *Sepolcri*, toglie efficacia alla satira. Si paragoni, non dico il *Sermone*, dove l'intonazione alta e la preponderanza

---

[1] *Epistolario* (ediz. Le Monnier); vol. I, pag. 346.
[2] *Ibid.*, pag. 35.
[3] *Prose* (ediz. Le Monnier); vol. II, pag. 372.

dell'elemento lirico nascondono quasi la satira, ma il Capitolo *Al Cicognara* o un frammento qualunque dei Sermoni, col sonetto del Berni contro l'Aretino, o con l'altro contro il Signore d'Arimini, o anche solamente col sonetto del Monti *A Quirino*, e si vedrà come la satira del Foscolo rimanga nel confronto sbiadita.

La oscurità del *Sermone* la riconobbe l'autore stesso, specie nella prima parte, che ha veramente dell'enigmatico. Quando ebbe letta la traduzione latina fattane dall'amico suo Bottelli, che delle dieci volte le nove non lo avea capito, gli scrisse: « davvero in quel sermone io sono *sfinge* più che in qualunque altro mio scritto; » e, spiegatogli il concetto del sermone stesso, soggiunge: « Ecco ciò ch'io scrissi..., o almeno ciò ch'io voleva scrivere e far intendere. Ma vedo che non lo posso intendere se non io solo: onde cangerò di pianta tutta la prima parte, lasciando i pensieri, ma diradando le tenebre degli enigmi e connettendo meglio l'ordine degli argomenti. »[1]

GIUSEPPE CHIARINI, Prefaz. all'ediz. critica delle *Poesie di Ugo Foscolo*; Livorno, Vigo, 1882; pag. XC-XCIV.

Il miracolo di Giovanni Giraud.

Pochi giorni sono (25 sett. 1871), alcune vecchie donne del popolo romano, accalcate attorno al peristilio della Chiesa di Sant'Eustachio, cominciarono a gridare che Giraud moveva un braccio.... Miracolo! Miracolo! La gente trae da ogni parte, la folla si fa compatta e il grido più tonante. Non c'è più dubbio, lo vedono tutti quel braccio di figurina nel bassorilievo, che si move, che minaccia.... Miracolo! Miracolo!

Il miracolo era un semplice effetto di luce, nè più nè meno: la folla si sciolse, e ciascuno, ridendo, pensò che era affatto impossibile che un poeta comico facesse dei miracoli.

Eppure, Giovanni Giraud ne fece uno e portentoso, benchè non avvertito da tutti: *continuò la buona tradizione goldoniana, restando originalissimo.*

La sua vena comica fu naturale, spontanea, ricca:

---

[1] *Epistol.*; ediz. cit.; vol. I, pag. 111.

forse più inchinevole veramente al buffo, al parodiaco, come gli antichi, che non alla fine satira, ma sempre efficace e piena.

Scrisse più di trenta fra commedie e farse, un teatro domestico, una lunga serie di scene e di proverbi dialogizzati, una più lunga ancora di scene liriche, di versi sopra disparatissimi argomenti, e di articoli di amministrazione e di economia.

Non parliamo nè di lingua, nè di stile. Se Giraud avesse preso sul serio la sua attitudine innata allo scriver commedie, e avesse come Alfieri avuto il coraggio di lasciare la sua città nativa per recarsi in Toscana ad imparare a scrivere con proprietà e scioltezza, quale potenza avrebbe rivelato, egli che ci appare così valente com'è, grezzo ed ingenuo quale l'ha fatto la natura! Ma come l'ha fatto la natura tutto per la commedia! Gli è che poeta comico, checchè si dica, si nasce, non si diventa. Lo studio e l'ingegno possono fare lavori pregevoli, ma *L'Aio nell'imbarazzo*, *Il disperato per eccesso di buon cuore*, *Il pranzo alla fiera*, *I gelosi fortunati*, *Il viaggio sull'asino*, non sono il risultato di combinazioni accorte di parti diverse o di letture ben digerite; ma vere creazioni di getto, prette invenzioni schiette e paesane ed in tutta l'originalità che può dare il sentimento del vero ed una mirabile potenza di mostrare il ridicolo con gioviale franchezza, come hanno fatto i grandi maestri.

Perchè l'*Aio* e *Don Desiderio* furono sfruttati senza fine e sempre con successo, in libretti d'opera, in azioni mimiche e coreografiche, mentre nella loro forma rimangono campo degnissimo di studio e d'interpetrazione ad attori quali furono Vestri, Taddei, Gattinelli e C. Dondini? Perchè, mutati sulla scena tanti generi, quelli rimangono sempre nuovi? Sono caratteri! Caratteri veri, umani, eterni come l'uomo! Sono commedie che faranno sempre ridere!

VALENTINO CARRERA, *Il conte G. Giraud;* Firenze, 1871 (Estratto dalla *Rivista Europea);* pag. 20-21.

Gli Epigrammi del Pananti.

Fra quelle sei o sette centinaia d'epigrammi che vanno attorno col nome di Filippo Pananti, ce n'è uno che è reputato dei più arguti e vivaci:

> Don Gabriello in mezzo ai versi sui
> N'avea cuciti molti degli altrui.
> Un dì che in società li recitava,
> Il cappello Riccardo si cavava.
> Quei domandò: «Perchè continuamente
> Fai tu quest'atto?» E l'altro: «O Gabriello,
> Ogni volta che incontro un conoscente,
> Me gli cavo il cappello.»

Ebbene, dando appunto una scorsa a cotesti epigrammi, non c'è lettore intelligente che non faccia come Riccardo. Quei versi che racchiudono ora un aneddoto, ora una facezia, e talvolta una novelletta salace, sono come variazioni di ariette e motivi già conosciuti, e ricordano involontariamente altri aneddoti ed altri motti, o letti o sentiti ripetere le mille volte. Certe somiglianze, anzi certe singolari identità non sono fortuite: non sono dovute al casuale incontrarsi di due diversi ingegni in uno stesso concetto, espresso con una forma simile: non si tratta dello svolgimento ulteriore d'un primitivo soggetto che la tradizione letteraria adorni e abbellisca, quando l'arte si sia resa più padrona e più sicura di sè. Sono invece le cose medesime dette con le medesime parole. E nemmeno sono mutati sempre i nomi dei personaggi che figurano come attori di queste brevi novellette, come interlocutori in questi dialoghi arguti e mordaci. Già si avverte alla prima: tutte quelle Filli, quelle Clori, quelle Egle, quegli Alconi, quegli Elpini e quei Narcisi ricordano altri tempi e altri costumi, e fanno naturalmente ripensare ai nomi coi quali un celebre filosofo moralista designava i parrucconi d'una corte famosa: e anche sotto la veste un po' da strapazzo, che ha messo loro addosso il poeta,

> ..... appar la seta lucida
> D'un coturnetto snello.

La pretesa rusticità mugellana non riesce a nascondere certe arcadiche pastorellerie; l'epigramma

lascia trasparire il madrigale con le sue fiorettature, con i concettini e con le eleganze a freddo. In un genere letterario che dovrebbe spiccare per l'abuso della personalità, per la nettezza e la precisione di certi particolari che mostrino contro chi vada a parare la sferzata satirica; il Pananti sembra che a bello studio lasci tutto nel vago e nell'indefinito; tanto che i suoi epigrammi, invece di apparire tagliati sul dosso di Tizio o di Caio, sono come i vestiti presi al forchetto, che, per chiunque ci si metta dentro, riescono o troppo larghi o troppo striminziti. Si capisce, s'indovina che il sarto non ha avuto davanti una persona viva con i suoi mancamenti, le sue storture, le sue gibbosità morali; e che ha lavorato invece sopra un modello pigliato in prestito, che stava bene a un dato individuo in un certo tempo, essendo tagliato secondo il figurino d'allora; ma che cinquanta o cent'anni dopo non può tornar bene a nessuno.

Ma, in quegli epigrammi, un'altra cosa è cagione di sospetti a chi legge: la lingua. E il Giusti, che in questo bevve grosso anche lui (forse per gratitudine), ci racconta come il Pananti « per le vie, per le botteghe, per le conversazioni, *stésse* a balzello di modi e di detti arguti, e beccatone uno che gli paresse il caso, via a farne il raccontino o un epigramma. » Ecco: che il *Poeta di Teatro* e i poemetti sieno pieni zeppi di proverbi e di modi di dire, ricavati dal vivo parlar familiare, è verissimo; ma che negli epigrammi ci si trovino tutti questi lepori, tutti questi fiori di lingua colti freschi freschi sulla bocca del popolo, io, per molte buone ragioni, non oserei dire. Che poi la materia degli epigrammi la pescasse nelle conversazioni e nelle allegre brigate, ch'e' sapeva tener a bada tutta una sera, si può addirittura affermare esser falso. Gli epigrammi, confessiamolo pure, son tutta merce di contrabbando che il buon Pananti fece gabellare per roba paesana. E i francesismi sono appunto gl'indizi della merce furtiva, malamente ricoperta e raffazzonata alla peggio con una forma brodolona che puzza di traduzione lontano un miglio. L'arguzia, il motto, invece di arrivare improvviso, strascica un bel pezzo in quei mediocrissimi versi, e, quando dovrebbe cogliere il segno, è una palla morta che non sa più ferire. Nessuna agilità di ritmo, nessuna grazia di rime; son

versi che ciondolano come tante marionette, indocili al filo e alla mano che le vorrebbe far muovere e gestire. Che differenza tra questa borra e le maliziose sestine del *Poeta di Teatro*, dove almeno c'è vita, dove il proverbio, il motto, il ribobolo son messi al loro posto con garbo, dove c'è qualche sferzata potente che bruciò a chi se la sentì sulla pelle! E il *Poeta di Teatro* sortì l'effetto per il quale il Pananti lo scrisse; ma quegl'innocenti epigrammi non gli dettero certo nè brighe, nè sopraccapi. In una nota del suo poema lo confessa, e dice che se ha in esso ferito qualcuno l'ha fatto per vendicarsi dei maltrattamenti sofferti, delle ingiurie patite. « Fu risentimento, non malignità, che appuntò la mia penna. » E per provare d'essere stato sempre un buon diavolaccio che non ha tòrto un capello a nessuno, aggiunge (non so con quanta buona fede!) « di non essersi mai fatto un nemico » con i suoi « molti epigrammi che son conosciuti in Italia. »

Sfido io! Era morto e sotterrato da un pezzo chi se ne potea risentire!

E nemmeno si potevano risentire il Piron, il Grécourt, il Voltaire, Julien de Scopon, Regnier Desmarais, il Quinault, il Montesquieu, il Senecé, il La Martinière, il Gombaud e tutti gli altri ai quali il Pananti chiese più volte in prestito i motti, le arguzie e le novellette onde si compone il suo libro, e dei quali non gli venne mai fatto di ricordare i nomi e insieme i benefizi da essi ricevuti. La gratitudine è un gran peso anche in materia di poesia.

T'annoia il tuo vicino?
Prestagli uno zecchino.

Scriveva il Giusti che, mettendo in pratica la sentenza, tosava di seconda mano, copiando l'epigramma del Pananti:

Vien sempre ad annoiarti il tuo vicino:
Per sempre liberartene vuoi tu?
Prestagli uno zecchino,
Non lo vedrai mai più.

Il quale non è altro che una brutta copia di questo del Gombaud:

Tu veux te défaire d'un homme,
Et jusqu'ici tes vœux ont été superflus:

Hasarde une petite somme,
Prête-lui trois louis, tu ne le verras plus. [1]

Ma se il Giusti tolse al Pananti anche l'epigramma: —

Scrive il Neri due libri intitolati
I suoi pensier staccati.
Consiglierei piuttosto il signor Neri
A volersi staccar da'suoi pensieri —,

introducendo soltanto una lieve variante nel primo verso; il buon «poeta di Mugello» non ha diritto di lamentarsene, perchè quanto a furti egli ha di gran peccati sull'anima, e i suoi son proprio tali da levarcisi ogni momento il cappello. Scrivendo l'epigramma:

Don Gabriello in mezzo a'versi sui,

e' parlava proprio di corda in casa dell'impiccato, giacchè il Riccardo del Pananti non è altri che il Piron; il quale, ascoltando i plagi tragici d'un giovane, si cavava il berretto e diceva: «j'ai pour abitude de saluer les gens de ma connaissance.»

E il lettore si prepari pure a fare altrettanto, perchè, a provare come l'arguzia paesana del Nostro consista tutta nel tradurre più o meno sciatto dal francese, mi converrà recar qui in mezzo gli originali delle sue copie: e a scemare la noia di questi raffronti mi contenterò di citare quegli epigrammi francesi che, per essere in versi, hanno alcun pregio di stile:

Un gros serpent mordit Aurèle;
Que croyez-vous qu'il arriva?
Qu' Aurèle en mourut? Bagatelle.
Ce fut le serpent qui creva.
(La Martinière.)

Una vipera a Luca s'avventò:
Che cosa vi credete che seguisse?
Che Luca ne morisse?
La vipera crepò.

Un boucher moribond voyant sa femme en pleurs,
Lui dit: «Ma femme, si je meurs,
Comme à notre métier un homme est nécessaire,
Jacques, notre garçon, serait bien ton affaire;

[1] I due versi del Giusti son messi come proverbio nella Raccolta di proverbi toscani, che va indegnamente sotto il suo nome. Ma, dato pure che codesti versi in Toscana sian diventati proverbiali, bisognava almeno indicarne l'origine prossima, tanto più che essa era il Giusti medesimo. Omega, dunque (si vedano nel presente vol. le pag. 195-98), *scriva anche questa....* e pianga! (L. M.)

C'est un fort bon enfant, sage, et que tu connais:
Epouse-le, crois-moi, tu ne saurais mieux faire.»
«Hélas!» dit-elle, «j'y songeais.»

(Regnier Desmarais.)

Essendo un canapin presso alla morte,
Fece chiamar la povera consorte
E disse: «Addio per sempre, anima mia:
Più al mondo non avrai chi per te sia;
Ma no, non vo' lasciarti per la strada,
E perchè avanti la bottega vada,
Io ti consiglio a ripigliar marito,
E un ottimo partito
È quel nostro garzon che conto tiene,
Bada ai negozi ed ha timor di Dio.»
La donna replicò: «Voi dite bene,
Ci avea pensato anch'io.»

Jeune blondine aimait jeune garçon:
Mais un vieillard l'acquit en hyménée,
Par ses écus et par force menée;
Au sacrement elle eut longue leçon
Sur ses devoirs: il fallait voir le prêtre
La sermoner: «Aimez bien votre maître;
C'est à lui seul que vous joint l'Eternel
Par un saint nœud, par un nœud solennel,
Un nœud divin, le plus grand nœud du monde.»
Elle en pâlit, encor plus le galant;
Mais en sortant, lui dit tout bas la blonde:
«Console toi, ce n'est qu'un nœud coulant.»

(Grécourt.)

A Cloe che in sposo un vecchio era per tòrre,
Disser li amanti: «Ahi, che ad un ben tenace
Nodo ti stringerà!» — «Datevi pace:
Quest'è,» rispose Cloe, «nodo che scorre.»

De maints écus sauvés Harpagon réjoui,
Mariait au vieux Roch, sans dot, sa jeune fille.
Jà dans le Temple Agnès, victime de famille,
Obéissait au sort. Quand l'époux eut dit oui,
Parole de plusieurs à long jours regrettée,
Le prêtre dit: «Agnès, le dites-vous aussi?» —
«Homme de bien,» dit-elle, «hèlas! en tout ceci,
Vous êtes le premier qui m'ayez consultée.»

Il sordido Arpagone
Promise, senza dote,
L'unica figlia al vecchio Filemone,
Più gelido del carro di Boote.
Del comando paterno

Vittima sventurata,
A porsi in schiavitù con laccio eterno
La giovinetta al tempio è trascinata.
Il parroco al vecchione domandò:
«Siete contento?» Ed ei: «Sì,» replicò.
«E voi siete contenta?» alla donzella
Domandò poscia; e gli rispose quella:
«O benedetto voi, che il primo siete
Che consultata in quest'affar m'avete.»

E la lista sarebbe anche più lunga della pazienza di chi ci abbia seguiti fin qui. A voler citare tutti gli aneddoti che il Pananti rubò agli *ana* e ai dizionari francesi dove si conserva la quintessenza dello spirito volterriano, ci sarebbe da trascrivere pari pari quei settecento epigrammi che un recente editore ha messo insieme, pescandoli qua e là nelle varie ristampe monche e scorrette che se ne fecero nel primo quarto del secolo od in quel torno.

Anche quello che si trova riportato in tutte le antologie, in tutte le crestomazie, e che viene additato ai cuccioli della letteratura come un modello del genere, — il famoso epigramma:

Sosteneva un dottore
Che ha fatto tutto bene il Creatore.
Gli disse un gobbo: «Guardami le rene.»
Ed ei: «Per gobbo tu sei fatto bene» —,

è un'infelice copiatura. Nonostante tutte le ammirazioni della rettorica ufficiale, non ho mai potuto capire perchè per l'appunto un *dottore* doveva essere nell'epigramma il sostenitore d'una tesi che meglio conveniva ad un religioso. E difatti, se non era la tirannia della rima, avrebbe seguitato ad esser protagonista il predicatore dell'aneddoto francese: « Un prédicateur prouvait en chaire que tout ce que Dieu a fait est bien fait. — Voilà, disait en lui-même un bossu qui l'écoutait attentivement, une chose bien difficile à croire. — Il attend le prédicateur à la porte de l'église, et lui dit: — Monsieur, vous avez prêché que Dieu avait bien fait toutes choses; voyez comme je suis bâti. — Mon ami, lui répondit le prédicateur en le regardant; mais vous êtes très-bien pour un bossu.»

E anche l'altro epigramma del gobbo è una sciupatura d'un *conte* del Senecé. È intitolato *Le souhait;*

ma è troppo lungo perchè io lo citi; tanto più che l'imitazione è una sconciatura.

Nè all'epigramma popolare italiano, che le tradizioni classiche aveva gettato oramai alle ortiche, bastò di accogliere nel suo seno il *conte*, la novelletta francese. Avvezzo ad abboccare ogni cosa, lo vediamo anche mettere il dente nella pasticceria del madrigale. Ma i dolciumi del Voltaire e del Quinault, riscalducciati nel forno da campagna del Mugellano, pèrdono ogni sapore e ogni grazia. O sentite questa delicatura del castellano di Ferney:

Souvent un air de vérité
Se mêle au plus grossier mensonge;
Cette nuit, dans l'erreur d'un songe,
Au rang des Rois j'étais monté:
Je vous aimais alors, et j'osais vous le dire:
Les Dieux à mon réveil, ne m'ont pas tout ôté;
Je n'ai perdu que mon Empire.

Come sa di rifritto nell'epigramma del Pananti!

Nella menzogna qual lusinga fa
Un po' di verità!
In questa notte in grave sogno avvolto
D'essere un re pareami. Allor v'amava,
E di dirvelo osava.
Tutto non m'hanno tolto,
Svegliandomi, gli Dei;
Solo il regno perdei.

Ma lasciamo ormai questo doloroso tasto dei plagi, che stona maledettamente nel concerto delle unanimi lodi d'originalità date al Pananti dalla critica che beve grosso. Tentiamo invece una impresa più difficile di quella di lodarlo; tentiamo, cioè, di trovare fra i molti rubati qualche epigramma che, a furia di tradurre, gli sia riuscito inventare.

E veramente suo quello del *Tintor Fiorentino:*

Un tintor fiorentino,
Di gusto sopraffino,
A una tragedia fu,
E al povero scrittor la tirò giù.
Il poeta, che al dito se la lega,
Corse infuriato alla di lui bottega,
E disse: «Andiamo, a lei che tanto abbaia,
Vediam com'ella critica a proposito.
Ecco il mio scritto; scassi ogni sproposito.»
Quei lo prese, e il tuffò nella caldaia.

A quanto afferma il Barellai (nei *Ricordi di G. B. Niccolini* di Atto Vannucci), il Pananti lo recitò all'amico poeta un giorno che il Niccolini «gli narrava della gran noia avuta nel leggere e correggere un'incorreggibil tragedia mandatagli manoscritta dall'autore.» Ma questa testimonianza del Barellai, benchè oltremodo credibile e degna, poco varrebbe a provare l'originalità di quell'epigramma, se non sapessimo dallo stesso Pananti, in una nota al *Poeta di Teatro,* che il protagonista del fattarello fu davvero un tintor fiorentino, certo Bertini.

Ma degli altri epigrammi che ci sembrano appartenergli non possiamo egualmente scoprire e i nomi dei protagonisti e le occasioni che li inspirarono. Pure ci paiono originali, perchè o per la tenuità del soggetto o per la semplicità loro, difficilmente possono esser derivati da fonte straniera. Sono epigrammi di indole bonaria, che non feriscono alcuno e che si reggono appena appena per certa semplicità di dettato, priva di quell'acuta mordacità che è propria degli altri, dove, anche sotto il velluto della traduzione, si sente l'unghia potente dell'originale. Questi proprio del Pananti hanno le virtù casalinghe della massaia, e si possono dir paesani perchè non brillano di pregi soverchi, perchè sono semplici ed umili; e per ciò, come i semplici e gli umili, son degni d'essere esaltati. Insomma si può dire che sono di lui, per questo appunto: che sono meno belli, meno acuti, meno ironici degli altri attinti alla fonte viva e sprizzante dell'arguzia francese. Saranno mediocri, confessiamolo, ma almeno non sono merce affatturata. E questo è già qualche cosa.

Leggiamone insieme qualcuno:

Un brutto temporal s'era addensato:
Il tempo a esorcizzar prese il Curato;
Ma più spargeva le benedizioni,
Venivan sempre più fulmini e tuoni.
Visto un vecchio villano
Quel romor, quel lampèggio,
Ha trattenuto al parroco la mano,
Dicendo: «La stia fermo, la fa peggio.»

Da un tal padre Maleci a confessarsi
Andò una vecchierella penitente;
Cominciò tosto in lacrime a disfarsi,
Poi disse: «Ho fatto un.....»-«Non è niente,»
Rispose. Ed ella: «Ma quando lo feci,
Dissi: alla barba del padre Maleci.»

Un cristiano e un ebreo da qualche giorno
Una bottega eressero in Livorno.
L'ebreo v'è la domenica, il cristiano
V'è il sabato, e così di mano in mano
In nessun giorno non si stanno in ozio,
E va innanzi benissimo il negozio.

Trovare in tutto il libro soltanto una diecina di cose originali, non è certo argomento che possa di molto assodare la reputazione del Pananti come poeta epigrammatico. Sicuro, per dieci o dodici di questi gingilli in versi, non si ha gran diritto d'andare alla posterità. Ma il Pananti non avea bisogno degli epigrammi per raccomandarle il suo nome. Tanto è vero che nell'edizione fiorentina del 1824 da lui assistita, egli ridusse a pochi questi epigrammi, e rifiutò gli altri di men legittima provenienza e di più mediocre fattura. *Delicta juventutis* dovè certo giudicarli il buon Mugellano; ma pure quei delitti, forse perchè gli ricordavano tante scappatelle giovanili, gli erano cari; e non sapeva del tutto staccarsene, e doveva fra sè gongolare della popolarità che avevano aggiunta al suo nome. Era meglio fare un pianto solo e buttar in mare tutto il carico. Ma certe cose si dicono, si sentono e non si fanno: si comincia con una concessione e si finisce col lasciar passare per quello sdrucio anche i plagi più grossi e riveditoi. E poi vien l'ora che un amico, un ammiratore come Melchiorre Da Giunta, pur concedendo al poeta l'onore dell'*Antologia,* comincia a notare che il tale o il tale altro epigramma si trova nel tale o nel tal altro libro, e senza sapere e senza volere fa nascere in chi studia il sospetto di furto continuato. E allora si guarda meglio, si cerca, si esamina, si confronta, e con poca fatica si scuopre che il furto è stato consumato nelle tali o tali altre circostanze di luogo o di tempo, con le tali o tali altre aggravanti o attenuanti.

Perchè ormai si può denunziarlo, il Pananti non rubò la materia di quasi tutti i suoi epigrammi da questo o da quell'autore, per conoscenza ch'egli avesse immediata di quei signori scrittori francesi del settecento, che con molta grazia si lasciaron da lui taglieggiare. No: il Pananti ebbe fra mano un'opera: una raccolta di epigrammi e facezie e *contes* e aneddoti vari, un di quei libri che eran fatti apposta per esser

letti dalla dama e dall'abate, dal cavaliere e dal confessore. E questa è un'aggravante del plagio, perchè il plagio riduce ad una copiatura da scolaretto.

Ma, sia detto a sua lode, il Pananti rubava in buona fede, perchè non cercava di coprire il suo furto, di tenerlo nascosto agli occhi del lettore indiscreto. Egli era arrivato a quella persuasione beata, onde sono presi talvolta gli spacciatori di moneta falsa; e figurandosi d'avere la proprietà legittima di tutti gli aneddoti e gli epigrammi che gli erano capitati fra mano, li spendeva liberamente in ogni occasione.

Nè questa singolare fiducia che gli faceva credere di poter essere plagiario a man salva, è senza scusa e senza ragione. Avendo vissuto molti anni fuori d'Italia, e specialmente in Francia (giacchè, insieme col Lampredi, il Pananti fu professore nelle pubbliche scuole di Sorèze in Linguadoca), egli, com'era naturale, si appropriò parecchio di quello spirito francese che corre per le strade, quello di *M. Tout le monde*, un signore che, allora, avea *plus d'esprit que M. de Voltaire*. Già ai molti reduci di Francia che, prima del Pananti, si erano imbottita la testa d'idee enciclopediche, solo per aver avuto un po' di contatto coi filosofi, coi riformatori del secolo, dovè forse parere di avere scoperto le Indie occidentali della civiltà moderna. E com'essi avean presa l'Enciclopedia per l'albero della scienza del bene e del male, così il Pananti spiccò dalla *Nouvelle Bibliothèque de société* il frutto proibito dell'epigramma; ed egli, al par di loro, tornato in Italia, credè proprio istituto, come a Sorèze, far il mestiere di ripetitore.

In Italia la filosofia francese, l'Enciclopedia che produsse gli splendori del gran secolo e, dopo i tramonti infocati dell'89, annunziò l'aurora dei tempi moderni; non ebbe vero e proprio regno, nè universale dominazione. Le idee francesi trovarono partigiani e fautori fedeli e costanti soltanto in letteratura; e gli scrittori che quelle idee e quei princìpi avevano accolti e sostenuti nel campo sereno delle teoriche, quando li videro avverarsi in fatti sanguinosi ebbero paura e si ritrassero. Venuta la reazione, tremarono più che mai, e il nostro Mugellano, anch'esso sognatore ad occhi aperti, scriveva: « Faccia chi vuole, io non me ne mescolo, io dico come uno di quei Flagellanti che, troppo

tardi arrivato alla porta dove i suoi compagni s'erano uniti per darsi la disciplina, in sentir quei colpi tremendi che quelle anime pie si davano sulle spalle e sui bracci, gridò dalla strada: Fratelli, mi unirò a voi con l'intenzione. »

In Toscana le idee francesi del settecento ebbero, più che altro, uno svolgimento economico e sociale. Nel campo letterario attecchiron più tardi, e se si eccettui il Crudeli, si può dire che non trovaron subito verun fautore. Ma gli effetti, se per le condizioni politiche e per la naturale avversione del popol nostro ad assimilare tutto quel che trova un ostacolo nella lingua e nelle patrie istituzioni, furon meno immediati e meno brutali, non è a credere che non si avvertissero. Si ridussero però a ben poca cosa; e, lasciati intatti i campi della scienza, della filosofia, della lingua, del teatro, del romanzo e della grande poesia, che da molti anni eran stati disertati dagli ingegni toscani, si contentarono di quello più angusto della favoletta, della novelletta e dell'epigramma, in cui l'indole paesana si studiava affermarsi.

Il Clasio, il Pignotti, il Pananti, il Batacchi e più recentemente il Guadagnoli, son tutti lontani eredi del La Fontaine e compagnia bella; come più tardi fu il Giusti, in parte, erede del Béranger. Come poi questo trapiantarsi d'idee e cose francesi fosse possibile, anzi necessario, in Toscana, nei tempi che corsero fra il settecento cadente e l'ottocento che entrava nella pienezza della sua libera gioventù, basti a provarlo il fatto che Firenze ebbe allora una colonia d'enciclopedisti un po' tardivi, ma incocciati; una specie di *serbatoio* di volterriani, a cui si trovò ascritto, insieme col Niccolini e con quei bizzarri ingegni del Collini e del Cioni, Filippo Pananti.

Il quale, rivoltando gli epigrammi altrui, seppe acquistarsi la lode de' più solenni maestri, tanto che le sue opere, a proposta del Niccolini, furon giudicate degne d'esser citate fra i testi di lingua nel vocabolario degli accademici della Crusca. E di lui dice un credulo epigrafaio che, per gli epigrammi, gli diedero *Momo l'acume, Luciano il sale, Parini lo stile.*

Ma, grazie a Dio, ne' suoi plagi tutte queste brave persone non hanno niente che fare!

Guido Biagi (*Fanfulla della Domenica,* 29 ott. e 12 nov. 1882).

La Prosa del Bartoli e del Cesari
e la Critica del Giordani.

Uno scrittore italiano, il quale, con poca o nessuna voglia di periodare artificiosamente, è pure ridondantissimo di frasi e di parole, è stato rimesso in onore in questi ultimi tempi.[1] Giaceva poco meno che dimenticato; ma non s'è avuto requie fino a che, con iperboli ridicolissime, non è stato ripresentato all'adorazione de' fannulloni. Ciascuno intende ch'io parlo di Daniello Bartoli e di Pietro Giordani. Se fosse vero che Iddio *ridet et subsannat* noi poveri uomini, sarei tentato di credere, che egli abbia dovuto rider ben bene a vedere il Giordani persuaso, che in una Compagnia tanto odiata da lui, sia dovuto andare a educarsi e vivere appunto il maggiore scrittore dell'universo, quel Bartoli, « singolare in questa grande arte di scrivere, non pur tra gl'Italiani ma in tutto il mondo, terribile, unico: possibile forse ad uguagliare nello studio e nel sapere dello scrivere, non rassomigliato mai nè possibile a rassomigliare nella qualità dell'ingegno. »

Per me ho del Bartoli un'opinione affatto diversa: e son sicuro che al Giordani sarebbe piaciuta più la mia, che l'avrebbe pur liberato da una postèma, come gli doveva esser questa di una ammirazione così straordinaria per un gesuita. Io ho il Bartoli per uno scrittore nullo, mancante di pensiero, di vita e di verità, affastellato, farraginoso, senza chiarezza, senz'ordine, d'uno stile posticcio ed artificioso, d'una lingua copiosa sì, ma mescolata ed accozzata senza discernimento. Potrei, un giudizio così rigoroso, dimostrarlo a capello in una pagina qualunque dell'*Asia*, ch'è ritenuta la miglior opera del Bartoli: de' cui trenta volumi perfino gli ammiratori più accesi ne abbandonano venti per disperati. Ma mi par meglio di prender due piccioni ad una fava, e di provar colle stesse lodi che il Giordani fa del Bartoli, che critico sia l'uno, e che scrittore sia l'altro.

Adunque, secondo il Giordani, il Bartoli è *forse possibile* ad essere uguagliato « nello studio e nel sa-

[1] L'autore scriveva così nel 1855; ma, come si vedrà, quel ch'egli dice è, pur troppo, opportunissimo anche oggi. (L. M.)

pere dello scrivere; non rassomigliato mai nè possibile a rassomigliare nella qualità dell'ingegno. » Il Giordani scrive appunto come il Bartoli: ha schiccherato questo periodetto, che par così magnifico, senza fissarsi in mente il senso di nessuna delle espressioni che adoperava: nè di *studio*, nè di *sapere dello scrivere*, e nè di *qualità dell'ingegno*. Infatti, a questo Bartoli, non somigliabile per le *qualità* dell'ingegno, *abbondò la potenza per esser chiaro*, non la *volontà di apparir semplice e comune*. S'esprime così, perchè contrappone il Leopardi al Bartoli, e il primo gli pare che avesse stile più chiaro, il secondo più splendido; senza che però si debba dire che il Bartoli non sia chiaro; ma lo è meno. Ora, dimmi se è maniera di discorrere questa! Se in un inciso si può confondere tre cose così distinte come l'esser *chiaro, semplice* e *comune!* Di più, il Bartoli non sarebbe stato scimunito, quando, sovrabbondandogli la potenza di esser chiaro, cioè di dare, per servirmi delle parole del Giordani, *una perfettissima trasparenza al pensiero*, avesse preferito di non dargliela? E, per non essere semplice e comune, si fosse contentato piuttosto di non far trasparire il suo pensiero? Che garbugli son questi? Ma sempre peggio. Questo Bartoli, se non somigliabile per l'ingegno, *uguagliabile* però nello studio e nel *sapere* dello scrivere, « per la frase pellegrina domanda a' lettori più attenzione che non meriterebbe la materia; di lui terrete a mente innumerabili frasi smaglianti; niuna sentenza ripeterete; il mirabile è nel vestito, non nella persona. » Questo discorso rassomiglia a quello d'uno che ti dicesse: Senti; tu hai un vestito fatto molto bene, ma dozzinale; infatti la roba è molto fine, ma il taglio è goffo. Che te ne pare?

Ma guarda come continua: « Poi niuno affetto mai in migliaia di pagine; o glielo negasse la natura, o lo vietasse la professione. » Quasichè i soggetti trattati dal Bartoli non fossero o di quelli in cui non c'entra affetto, o di quelli in cui niente impedisce a un gesuita di sentire affetto. O cosa gli vieta di amare san Francesco e sant'Ignazio e i martiri della Compagnia? E di che altro ha poi scritto questo terribile ingegno, che non ha nè affetti nè sentenze, e la cui abilità consiste nell'assottigliare un concetto più di quello che richieda la materia? Abilità definita male dal Giordani, e comunissima a' tempi del Bartoli.

Se non che tutto questo mio gridìo non è nulla appetto a quello che dovrò fare, per la ragione seguente. «Il grandissimo Bartoli» (dice sempre il Giordani), scrittore non uguagliabile per l'ingegno, di cui non si ritengono a mente se non innumerabili frasi smaglianti, « manifestamente operò che ne' suoi scritti ogni più volgare lettore sentisse una tutta singolar maniera di fraseggiare e un immenso studio e svariata ricchezza di lingua. Direste che suo fine speciale scrivendo sia di tenervi in continua ammirazione di sè stesso: tanto è ne' vocaboli e ne' modi pellegrino e scintillante; sempre ci vuole molto più attenti l'autore che la materia. » Ebbene, sia pure così: cosa ne risulta? Per ogni persona di senno e di gusto, che il Bartoli è uno scrittore pessimo: giacchè, fuori che durante l'Impero Bizantino o in periodi di gusto corrottissimo, un autore che si fosse proposto un fine così frivolo, per quello stesso ordine di mezzi che deve adoperare per arrivarci, è creduto e deve riuscire uno scrittore cattivo e da non leggersi. Così sarebbe parso anche al Giordani, se per una serie di ragioni generali e particolari, che ho già accennato in altre lettere, egli non si fosse abituato a guardare la frase e la parola da sè, e mediante criteri falsi e leggeri, a figurarsele belle o brutte. Ma, ammessa questa scusa, se ti pare che valga, cosa s'ha ad aggiungere? Ecco. Dionigi d'Alicarnasso, per un periodare artificioso, in cui il proposito è manifesto, censura Isocrate e la scuola di lui. Il Giordani, per un fraseggiare artificioso, e in cui il proposito di far colpo gli par palese, loda il Bartoli. Vuol dire che il Giordani cronologicamente è vissuto dopo Dionigi, ma logicamente parecchi secoli prima. E fino a quando, lasciami interrogarti *ex abrupto*, fino a quando vorremo in Italia restare perfin nella critica inferiori agli antichi?

Il Giordani ci consola col dire che se non è possibile, non è *desiderabile neppure di rassomigliare il Bartoli in quella sua maniera; piace esservene stato uno; ma basta*. Come sia permesso di non voler diventare simile a uno scrittore di prim'ordine, e perchè si deve lasciarlo solo, vattel'a pesca. Forse la natura s'è esaurita in quell'unico. Sia come si sia, io, il quale credo con più coerenza che non sia desiderabile che si bartoleggi, lo credo però possibilissimo. E gli scrittori in

Italia, i quali, imitando o no il Bartoli, tengono la stessa sua via e gli rassomigliano, sono pur troppo moltissimi. Il Giordani è del numero, come ti deve esser risultato da questo poco d'un suo scritto, che t'ho copiato. Quasi tutti gli scrittori gesuiti sono di quella fatta: lisciati, falsi, imbellettati quasi tutti, con certi guizzi di stile di qua e di là, che dànno una certa illusione di vita, con ismancerie, con lezi, con espedientucci d'ogni sorta. Ed è cosa strana, ma naturale, che i gesuiti, de' tre scrittori che hanno avuto, il Pallavicino, il Segneri ed il Bartoli, non hanno punto imitato il primo, scrittore senza movimento, d'uno stile rigido, ma spiccato e risoluto, e di gusto le più volte sano; hanno seguito il secondo nella matèria della predicazione dove non val nulla, e non nella semplicità della lingua dove val molto, e nella naturalezza dello stile che abbandona di rado; e si sono, invece, innamorati della maniera del Bartoli, scrittore mascherato, che non ischiva il falso che col cadere nel nulla. Tutti, chi per una via, chi per un'altra, quando si dànno l'aria di scrittori ne ritraggono. Chi imitando, chi non imitando, chi con fatica, chi per un felice naturale, riescono tutti a quella fioritura vuota ed affettata, e l'ammirano negli altri. I loro sedicenti stili sono lindure e lisciature diverse, con qualche difetto di più o con qualche abilità di meno; con un po' più o un po' meno di periodo o d'inversione: ma son sempre variazioni di uno stesso motivo. Da' gesuiti la peste s'è comunicata al clero; e tra preti, maestri e scolari di rettorica è una fitta di damerini tutta la nostra letteratura.

Ma bisogna scendere anche più giù, se non per nominare tutte le forme di questo sedicente stile di lusso, per intendere almeno in genere tutto lo sciupio d'inchiostro di cui c'è stato cagione. In taluni de' nostri autori, soprattutto moderni, e scolari del Giordani e del Cesari, deriva non da un criterio falso del numero del periodo; non da un certo amore di un luccichìo di stile, che abbagli; non dal bisogno posticcio delle inversioni; non dalla poca abilità di descrivere, ma, se posso esprimermi così, da un certo coagulamento compiuto del lor pensiero, dal quale non si staccano più concetti, ma frasi imparate a memoria, l'una dietro l'altra, lente e continue, come acqua mezzo ghiacciata, che goccioli. Mi permetti un'immagine plebea? Ebbene, fi-

gurati una salsiccia. La mente, per così dire, di questi autori pare che abbia presa appunto una forma così: con questo divario, che in luogo di rocchi, t'hai a immaginare delle frasi, e queste non più legate come quelli collo spago, ma appiccicate collo sputo. E tirata via l'una, ecco l'altra che comincia a penzolare e a staccarsi; e la tiranna non lascia il povero scrittore, se non è tirata via anch'essa. Ti voglio dare un esempio, e sarà del Cesari, che si trova nel caso, non sempre, ma parecchie volte, soprattutto in certi suoi scritti, dove imponeva a' suoi omeri maggior peso di quello che potessero portare.

« VANNETTI. Ben dite: ma e' c'era però altro da dire, secondo *il divisamento* da noi *proposto;* e parmi ch'*egli erano* alcuni costrutti fuor di regola, *dei quali* la lingua di quel buon secolo *fornì molto ben* le scritture di quei gloriosi *(vuol dire de' gloriosi del buon secolo).*

« BENONI. *Egli è* 'l vero, e me ne ricordava. Ma senza che non pochi di questi ci *venner* notati, portando gli esempi *d'altre parti* del toscano linguaggio, io *fo ragione che* gli altri che *ci venissero innanzi* noi potremmo *venir* raccogliendo tra via *in tornandoci* a casa; *il* che ci *farà* più dilettevole questo *scorcio* di strada che a far ci resta. » (*Le Grazie*, Dialogo. Parte seconda.)

Non ti senti intirizzito? Mi pare che l'aver sottolineato basta, e aggiunger parole sarebbe superfluo.

Eccoti un altro esempio dello stesso autore. Ero risoluto a contentarmi di quello che avevo allegato; ma ho poi aperto a caso il *Fiore di Storia Ecclesiastica*, e battuto il naso in questo bel periodo. È il primo della dedica:

« Fu già tempo, Illustrissimo Monsignore, che l'amore delle medesime lettere e la comunanza degli studi gentili ed anche una non totale disparità di condizione e d'uffizi, *metteva* fra voi e me *una qualche vicinità*, ovvero alcun poco *ravvicinava la distanza* che era da voi a me; onde io poteva allora *fare* con la signoria vostra più a *sicurtà*, che ora non m'è conceduto; *conciossiachè*[1] la dignità a che (d'una in altra maggiore)

[1] Come mai gli autori italiani si sono così pazzamente innamorati del *conciossiachè*, del *conciossiacosachè* e simili? L'incantesimo dura ancora. Ora, non si dileguerebb'egli se questi innamorati si

il vostro merito e la perspicacia del nostro Sovrano che l'ha saputo conoscere, v'hanno innalzato, hanno *messo* tra noi due tanta *disparità*, che a me non può restare verso la persona vostra che un sentimento di riverenza che mi fa *disdicevole* il *troppo* a voi *avvicinarmi.*»

Non ti pare una danza di frasi sul motivo *ravvicinare la distanza;* frase, che, per dispetto, è un francesismo de' più strani: *rapprocher la distance?*

Ma c'è di peggio. Guarda: ne' periodi che seguono, non ti par vedere che le parole ci stanno assieme per forza, e tutte se ne vorrebbero andar via per la loro strada; tenute in riga colla mazza, come i bambini in processione?.... Ma, ahimè! I periodi che volevo far seguire, sono di autori viventi; e mi dorrebbe troppo di dover inquietare della buona gente....

Ruggero Bonghi, *Lettere Critiche;* 4ª ediz.; Napoli, D. Morano, 1884; pag. 156-164.

La Lirica di Alessandro Poerio.

La creazione fantastica, a divenir perfetta, ha bisogno che le facoltà dello spirito siano in una certa armonia tra loro, perchè ognuna, secondo suo potere, concorra alla formazione del tipo estetico che si vuol produrre. Spesso è l'intelletto che soverchia, e la creazione è severa, e d'una certa rigidezza e immobiltà, per cui, invece d'una persona parlante, ci par d'avere innanzi agli occhi una di quelle figure medievali nei castelli dei feudatari, tutte coperte di piastre e maglie, tutte d'un pezzo entro le loro armature, senza flessibilità e movenza; o una di certe figure nei tetri chiostri di antiche badie, donde tra la macilenza della carne e l'oscurità delle tinte esce fuori un personaggio, che

ricordassero che un de' maggiori pregi di una lingua è pure la brevità delle congiunzioni, e che queste lunghe congiunzioni risentono della barbarie della loro origine, essendo state inventate, quando alle menti, per essere diventate rozze, non bastava più un segno, un vocabolo, un monosillabo, a intendere e percepire la qualità e la natura del nesso di due proposizioni, e sentivano il bisogno di esprimere a parole e per intero tutto il nesso, tutta la relazione: di maniera che non seppero più intendere, nè vollero più dire *nam, enim,* ecc., ed introdussero l'uso di dire e di scrivere alla distesa: *cum hoc sit causa quod* (conciossiacosachè), *cum hoc sit quod* (conciossiachè), ecc.? Non sentite ora come sono notarili ed incolte queste congiunzioni che vi paiono elegantissime?

fa paura, e che empiva di spavento l'anime ivi macerate dal digiuno e dall'astinenza. Il verbo (e mi si passi questa volta la locuzione) non ha preso tutta la carne che dovea prendere, e la figura scapita della sua perfetta forma e finitezza.

Altre volte è la fantasia, la quale ne' suoi voli troppo impetuosi scorda la realtà, che deve informare la creazione; e ci par d'assistere a uno di quei giochi di prestigio, ne' quali s'è affascinati da molta apparenza, e poca o niuna sostanza. La fantasia non ha lavorato sopra una base sicura; e perciò la sua produzione non ha l'efficacia d'una creazione reale e vivente.

Altra volta finalmente è il core, il quale, troppo impetuoso nella sua potenza, travolge tutto, e non lascia ben fissare l'immagine che si dovrebbe vagheggiare in quella modesta e temperata luce, ch'è tanta parte dei lavori di fantasia.

Or nel nostro Poerio avvenne qualcosa di ciò che ho accennato. Infatti la potenza, che infiammava la sua anima, gli impediva di temperare vie più la forma; onde questa spesse volte ha del crudo e del tagliente, che dev'esser corretto e modificato con tutto il resto che splende di più temperata luce e di più armonica espressione di sentimenti. Se noi non abbiamo presenti le impazienze giovanili d'Alessandro, l'ardore febbrile di pugnare (lui, che pur soffriva d'un singhiozzo convulsivo ed era miope e un po' infermo di udito!); se noi nol vediamo nella sua operosità e indomito di carattere in mezzo ai lutti di famiglia e alla ripetuta prigionia di suo fratello Carlo; se non conosciamo il suo core agitato da un amore, che non gli viene corrisposto, e non scendiamo nel profondo di quell'anima, ove lottano tanti dubbi, timori, ansietà, speranze e aspirazioni: noi certamente non possiamo darci ragione dell'esuberanza della sua poesia, e nel tempo stesso di quel non so che di scuro e indefinito, che avrebbe richiesto altra limpidezza e serenità di forma. A diciott'anni, sostenuto lodevolmente un esame, entra nel settembre del 1820 come alunno diplomatico nel Ministero degli esteri; ma nel febbraio dell'anno seguente, avendo nella sua qualità militare ricevuto l'ordine di recarsi alla frontiera presso l'esercito, ottiene un permesso d'assentarsi indeterminatamente. Dopo gli avvenimenti del 1821 segue la sorte del padre, che con

tutta la famiglia è confinato a Gratz nella Stiria, e dopo diciotto mesi ha il permesso di andare in Toscana. Nel settembre del 1825 si reca in Gottinga per perfezionare i suoi studi, e frequenta le società di Lipsia, di Weimar ove conosce il Goethe, e di Annover ov'è benevolmente accolto dal Duca di Cambridge. Nel settembre del 1826, dopo essere stato in grave pericolo di vita a Monaco di Baviera, è di ritorno in Firenze. Il 14 novembre del 1830 accompagna suo padre ch'era stato sfrattato dalla Toscana, e insieme con lui vi ritorna nel 1833. Ma ovunque, o in patria o fuori, egli apprende e si versa negli studi filosofici, storici e filologici. Oltre al moltissimo che sapeva di greco e di latino, e al francese, inglese, spagnuolo e portoghese, che parlava facilmente, impara il tedesco, il greco moderno, il polacco e si lega in corrispondenza e amicizia, con Polacchi, Greci e Ungheresi, e in Francia ha dimestichezza con Lafayette, Foy, Constant, Cormenin, Lamennais e Carrel. Nel 1845, quando s'unisce in Napoli il settimo Comizio dei dotti italiani, accoglie nelle sue stanze i più cospicui e operosi, i quali in quelle riunioni d'animi tentavano il primo passo per la riunione politica delle forze. Persino nell'assedio in Venezia, quand'il suo braccio non è necessario a combattere, studia in tutte l'ore del giorno nelle chiese, nel museo, nell'accademia, e scrive molto, e impara il dialetto da parere un veneto, e la storia della città quanto i più studiosi della stessa.

A questo lavoro indefesso di mente, che non trova riposo e tutto abbraccia quanto può, abbiamo visto congiunto un core impetuoso e caldo di prepotente passione; e perciò a Firenze si rende parteggiatore di liberi ordini e fautore dell'*Antologia*, e allo scoppio della rivoluzione francese si reca a Parigi, e l'anno dopo da Parigi a Marsiglia con Pepe per aiutare con uno sbarco nei lidi del Modenese la rivoluzione di Bologna che finì con disperato successo; e finalmente, il 4 maggio del 1848, imbarcatosi come semplice soldato sullo *Stromboli* è al seguito del Generale Pepe per la spedizione in Venezia. Qui è una prova continua d'eroismo e di sacrificio. Il 7 luglio fa parte della spedizione contro il forte delle Cavanelle dell'Adige; il 22 ottobre è in una seconda sortita contro il Cavallino tenuto dai tedeschi; il 27 è nella spedizione

di Mestre tra coloro che affrontano il primo impeto e saltano sulla barricata difesa da settecento austriaci con due cannoni, e fugano il nemico. Colpito nel ginocchio destro da fredda palla, grida sempre: *Avanti!*, e i nemici sono snidati una seconda volta dall'ultimo ricovero; ma, nel continuare ad avanzarsi, colpito presso il ponte di Mestre da una scheggia che gli rompe la gamba, e da un fendente di sciabola alla testa, cade al grido di *Viva Italia!* Raccolto mezz'ora dopo che giaceva nel sangue dal colonnello Cosenz, senza voler esser sostenuto da nessuno, regge all'amputazione della gamba, e poi domanda al chirurgo: *Potrò così a cavallo proseguir la guerra?* E quando, dopo sette giorni d'atrocissimi dolori che sostiene con la serenità del filosofo e dell'eroe, muore lieto d'aver compiuto il suo dovere per la patria, le sue ultime parole a chi l'invitava a perdonare, furono: *Oh sì, io amo tutti, amo l'Italia, odio soltanto i nemici di lei!* e compianto da tutta Venezia e sepolto nella tomba dei Paravia, a nome delle madri venete gli fu posta una epigrafe dall'altro poeta nazionale Luigi Carrer.

Or da tutto questo mi par da inferire che la forma della poesia del Poerio non poteva essere in perfetta armonia col pensiero, il quale, fortemente maschio e virile, come impetuoso e forte era l'impulso del suo core, avrebbe avuto bisogno d'una maggior calma per temperarsi e adattarsi bene alla concezione fantastica della mente. L'occhio torbido della passione, dice il De Sanctis, parlando dell'Alfieri, non guarda intorno, non si assimila gli oggetti esterni.... non ha la pazienza e il riposo dell'artista, quel divino riso, col quale segue in tutti i suoi movimenti la sua creatura.[1] Se la poesia vive di nobili sentimenti, di seri concetti, nondimeno ognun sa che in certo grado di esaltazione e di forte passione non si può esprimer bene ciò che si sente; il pensiero non trova la forma più adatta, l'immagine resta soverchiata, e, più che la figura limpida e schietta, si vede un non so che di nervoso e muscoloso, che arieggia molto alla prosa. E dico ciò, parlando in genere delle poesie del Poerio, e specialmente di quelle, che, togliendo ad argomento un soggetto pa-

[1] *Storia della Letteratura Italiana*; Napoli, Morano, 1872; vol. II, pag. 441.

trio e civile, assommano tutte le potenze dell'anima sua, la quale non viveva se non di ciò ch'è santo, nobile e civile. Queste poesie il nostro Settembrini le chiama poesie riflesse, dense di pensieri, scarse d'immagini e di forma non facile.[1] In esse infatti, fortemente disdegnando l'età abbietta tra cui vive, e per chiamarla a rigenerazione evocando l'ombre di tutti i grandi dell'antichità, il cuore non ha freno, e la parola scoppia impetuosa come un vulcano, il quale ha luce e tenebre, fumo e fuoco; e perciò la sua poesia ci resta la prima volta quasi oscura, o per lo meno non finita. Ma, quando si riesce ad averla tutta d'un tratto innanzi la vista, allora parecchie di quelle difficoltà scemano, e la pienezza del pensiero s'affaccia, come il sole dalle squarciate nubi. Pregi e virtù son tutti compresi ne' suoi tempi, nelle sue tendenze, nella condizione della sua vita, e ci dànno ragione dell'uomo e del poeta, come queseto ci dà ragione di quelli.

PIETRO ARDITO, *A. Poerio e le sue Poesie*; Napoli, 1878 (Estratto dal *Giornale Napoletano)*; pag. 30-35.

Il carattere intellettuale del Manzoni.

Il Manzoni era un uomo *vero*. Io l'ho sentito tale in ogni sua parola ed atto, pur vivendo con lui in una molto schietta e fida compagnia. Ma che vuol egli dire *vero?* Questo, nell'intendimento mio: che al Manzoni non usciva di bocca nessuna parola che non rispondesse al suo pensiero, amando di tacere piuttosto e di schivare d'esprimersi, anzichè rischiare di dire qualcosa per poco diversa dall'intima mente sua; e di più — e questo è il meglio — ch'egli non aveva nessun pensiero che non fosse suo, o per averlo trovato lui, o per esserselo, con un lungo lavoro, appropriato: e neanche nessun sentimento, delle cui origini, dei cui limiti, nella sua coscienza, egli non avesse ricercato le cause, ed approvato o corretto la misura. Era un uomo perspicuo a sè medesimo. Se v'ha cosa opposta alla natura di lui, è l'immagine che volgarmente ci formiamo della natura poetica. In lui, la virtù e i tratti del fantasma

[1] *Lezioni di Letteratura Italiana*; Napoli, Morano, 1876; vol. III, pag. 391.

poetico nascevano dalla virtù e dai tratti d'un pensiero profondamente riflesso. Una raziocinativa, che, lasciata a sè sola, avrebbe inaridito le fonti d'ogni invenzione, come aveva corretto i disordini d'ogni passione, ed un'immaginativa, ch'era in grado, coll'immediato intuito delle più peregrine relazioni tra le cose, di rivestirne ciascuna dei più nuovi colori, accoppiate miracolosamente insieme, formavano l'ingegno singolare dell'uomo. La realtà, ch'egli dissecava senza rispetto, acquistava da questa analisi alla quale egli l'assoggettava, l'attitudine a ricomporsi nel suo spirito con un'efficacia nuova, e ad essere riprodotta dal suo stile con una somiglianza perfetta, e che bastava, quindi, a sè stessa. Questa è quella che io chiamo *verità* dello scrittore, anzi dell'uomo; cioè la perfetta coscienza della cosa da doversi dire, la quale genera, per un effetto necessario, la intera conformità della parola col pensiero, e del pensiero colla realtà che lo scrittore ha penetrata tutta con una sua propria fatica, prima d'esprimerla. Il Manzoni, non solo scrivendo non ha ripetuto nulla per averlo sentito o letto, ma anche parlando non l'ho mai udito ripeter nulla, non l'ho mai sentito dir nulla che non portasse una schiettissima, una singolare impronta di lui. L'uomo che distingueva meno sè da quelli con cui stava, era appunto il più diverso da essi. L'orma sua la stampava egli; e se per caso innanzi al suo passo ve ne fosse una che s'acconciava al suo piede, non per superbia, di cui non v'era ombra in lui, ma per necessità di natura la cancellava, per rifare la propria.

In tempi come i nostri, nei quali la libertà universalmente acclamata e rispettata di dire ciascuno e pensare e scrivere a sua posta, ha scemato il gusto di pensare da sè quello che convenga credere ed affermare, ed aumentata fuor di misura la smania di ripetere, non conosco scrittore, il cui consorzio sia più utile alla mente del giovine, e più atto a rinvigorirla. Poichè il Manzoni non solo è scrittore sul significato preciso delle cui parole non v'è mai luogo a dubitare, ma la cui chiarezza appare l'effetto dell'aver visto ogni lato del sentimento che vuol riprodurre, dell'atto che vuol raccontare, del luogo che vuol descrivere, non già dell'averne visto soltanto uno. Poichè son fallacemente chiari gli scrittori che paion tali alla prima

perchè dei molti tratti d'una figura ne segnano soltanto qualcuno; non sono veracemente ed utilmente chiari, se non quelli che son adatti a mostrarli tutti, e ricomporli, distinti e raccolti, davanti al lettore nell'unità loro. Chè la chiarezza non è qualità che spetti all'espressione, separatamente dall'oggetto a cui questa si riferisce, come molti mostrano di credere: ma consiste, invece, in una vera e perfetta corrispondenza dell'espressione coll'oggetto. In Manzoni, il giovine sente, che la cosa dev'essere interamente saputa per essere chiaramente espressa: lo sente a ogni tratto, e lo riconosce alla certezza dell'idea, che s'imprime, leggendo e rileggendo, nel suo spirito. E sente altresì che la cosa non è stata saputa, se non perchè un pensiero ostinato si è applicato a rendersela nota, non s'illudendo di aver conseguito l'intento suo prima d'averlo conseguito davvero. Sicchè lo scrivere chiaro, egli vede che è per sè necessariamente uno scrivere cólto, e non si consegue colla molta trascuraggine, e col lasciarsi trascinare da un presunto genio, bensì col molto studio, e con quel meditare, che, essendo tutto uno sforzo dell'ingegno proprio, l'avvalora insieme e l'arricchisce.

Sarebbe curioso il ricercare le relazioni della chiarezza coll'onestà dello scrittore; e mostrare sin dove possono le qualità meramente letterarie di questo, diventare di per sè sole educative, non solo della mente, ma dell'animo del lettore e dello studioso. Io credo che quest'influenza possa esser molta. Mi persuado, che uno scrittore confuso o a cui manchi vigore nel determinare il suo pensiero, e nell'attagliarvi l'espressione (e nel mio parere, in Italia abbiamo molti di scrittori siffatti, e ben pochi di quelli a' quali si possono attribuire le qualità contrarie), sia di pessimo effetto, non solo sulla coltura intellettuale, ma anche sulle disposizioni morali di chi lo legge e lo studia. Come questa confusione nasce da una cotal vigliaccheria dello spirito dello scrittore, il quale schiva di guardare in viso l'oggetto, che pure egli stesso ha prescelto, e non osa di confessare a sè medesimo l'indolenza e l'esitazione propria; così genera un'uguale vigliaccheria in quelli che vanno a scuola da lui. Codesti scrittori fiacchi, pieni di mezze tinte, non richieste dalla qualità della loro materia, ma cagionate dall'impotenza o dalla svogliatezza a riconoscerne i colori propri e distinti; nei

cui libri ogni immagine passa davanti agli occhi dei lettori, come quelle riflesse dalla lente della lanterna magica su un lenzuolo bianco, sfumata ciascuna ne' contorni e mal distinta dalla sua vicina; che appaiono essere stati sopraffatti dall'oggetto che s'eran proposto, anzichè vincerlo e sopraffarlo essi; — codesti scrittori che si dànno aria di essere troppo più in su delle cose che voglion dire per abbassarsi a pensarle tutte, e che schivano di dire nessuna cosa con tanta precisione che non la si possa confondere anche colla più opposta, devono esercitare un'azione deleteria davvero sul carattere giovanile. Noi ne abbiamo, lo ripeto, non solo molti, ma troppi. Il Manzoni è appunto il contrario. Egli è diventato proprietario davvero legittimo della materia sua; poichè il suo diritto si fonda sul lavoro che v'ha fatto intorno, e col quale l'ha trasformata: base infatto concussa d'ogni diritto di proprietà, anche secondo gli scrittori più scrupolosi e rigidi. E questo lavoro è stato tanto, che la forma nuova è diventata come naturale e primigenia essa stessa. Lo scrittore nasconde sè; ma la cosa che vuol dire si vede tutta. Nè ha commesso egli stesso nessuna vigliaccheria nell'affrontarla, nè avendola commessa, la vuole abbuiare a sè o agli altri.

Muove da questa stessa radice la correzione ch'egli fece del romanzo suo quanto a stile e a lingua. Il caso, credo, sia unico. Un autore, che, dopo dieci e più anni, riprende in mano un suo libro già celebre, ch'era parso un miracolo di felice dicitura alla molto gran maggioranza de' suoi concittadini, e si mette, con grandissima cura e fatica, a ristudiarne le parole e le frasi, per mutarle, non già nel modo che alla piccola minoranza degli scontenti sarebbe piaciuto, ma appunto come a questa sarebbe dispiaciuto di più, mostra, tra l'altre doti, questa principalissima, di aver potuto formare da sè solo l'opinione sua, tra le molte contradizioni che sente susurrare intorno a sè, e, una volta formata, averle saputo dare l'effettivo governo di sè medesimo. Chi rilegga gli scritti del Manzoni sulla questione della lingua, la lettera al Carena, quelle ad Alfonso Casanova ed a me, la Relazione al Broglio e l'Appendice a questa, vedrà assai facilmente, che in quella *scomunicata, derisa, compatita opinione, che la lingua italiana è in Firenze, come la lingua latina era in Roma, come la francese è in Parigi*, egli

era venuto per due vie: l'una l'esperienza sua, assai più larga di quella di qualunque scrittore italiano da più secoli in qua; l'altra, un certo intimo e fermo sentimento dell'unità nazionale dell'Italia, di cui egli augurava l'unità politica già da' primi anni suoi, reputando questa non solo la più vera e compiuta soluzione, ma anche la più *facile* fra tutte, delle difficoltà e dei mali inerenti alla sua divisione in più Stati, sia che si considerassero questi l'uno rispetto all'altro, sia tutti insieme rispetto agli Stati forestieri; sicchè, a chi — il Rosmini talora — l'accusava d'*utopia*, egli finiva col rispondere: *Utopia quanto vuole; ma ad ogni modo utopia bella, dove le altre sono utopie e brutte.* Ora a lui pareva, che se l'Italia non fosse rimasta da così gran tempo dilacerata in più brani, la questione della lingua si sarebbe risoluta da sè assai prima, e che il risolverla infine ora, almeno teoricamente, sarebbe stato un buono avviamento all'unità politica della nazione. Questa relazione politica della questione della lingua egli non l'ha davvero espressa esplicitamente mai, nè per iscritto nè a voce; ma in lui v'era, tra l'altre proprietà, questa: certe cose di sottintenderle, di accennarle sempre, e di non dirle addirittura mai. Però, così da' suoi discorsi come da' suoi scritti, traspare assai chiaramente, ch'egli vedesse questa relazione, e fosse enche mosso da essa a dire e pensare come ha fatto.

RUGGERO BONGHI, *Lettera al Folli*, premessa all'ediz. comparata de' *Prom. Spos.*; Milano, Briola e Bocconi, 1877; pag. XI-XV.

Le « Lettere Critiche » del Bonghi e la Teoria del Manzoni sulla lingua.

Si crede generalmente che queste *Lettere Critiche* siano il miglior libro del Bonghi. Ma un tale giudizio suppone in chi lo fa una cosa quasi impossibile: cioè, un'esatta conoscenza di tutte le altre opere dello stesso autore, il quale scrive e stampa più roba lui solo in un anno. che, mettiamo, due o trecento de' suoi colleghi della Camera non ne abbiano letta da che son nati. Tolto dunque a codesto giudizio il suo valore

comparativo, ne resta che le *Lettere Critiche* sono oggi dai più reputate un buon libro; mentre invece, quando uscirono la prima volta nel 1855, i più le reputarono un sacrilegio. Mi ricordo che, poco dopo il 60, Cristoforo Pasqualigo, allora professore a Spoleto, avendone comprato una dozzina di copie per distribuirle gratis ai pedanti della regione, uno di loro disse a me che, se fosse stato ministro dell'istruzione pubblica, lo avrebbe *ipso facto* destituito. Questo valentuomo è ancor vivo; ma si può scommettere che oggi gli mancherebbe il coraggio di ripetere quel che disse allora: perchè oggi anche gli avversari sentono che le idee propugnate dalle *Lettere Critiche* sono andate e vanno ogni giorno guadagnando terreno.

Ricercando *perchè*, non la *Letteratura*, come dice il titolo infelicissimo e nel quale, del resto, l'autore non ha colpa,[1] ma la *prosa* italiana non sia popolare in Italia; il Bonghi creava tra noi una critica nova, capace di spiegare il passato della nostra prosa e di prepararle un migliore avvenire. Il punto fondamentale di codesta critica non è suo: è la teoria del Manzoni intorno alla lingua; ma sue sono le innumerevoli conseguenze ch'egli seppe cavarne.

Prima di lui, la critica della nostra prosa consisteva ordinariamente in formule come queste: *La lingua è pura, è tutt'oro di coppella, è un leccume; — L'autore cade in qualche improprietà, ma* non ego paucis offendar maculis; — *Lo stile è chiaro, e ritrae dai grandi esemplari; — è tacitiano; — è elegante; — è alquanto contorto al mo' del Boccaccio,* ecc.; dove, come si vede, la parola *stile* aveva sensi diversi, nessuno de' quali era il vero; e la *purità*, la *proprietà*, la *chiarezza* non avevano nessun senso preciso e logico; perchè, fuori dell'unità della lingua, non possono averlo; e scrittori e critici potrebbero discuterne fino alla consumazione de' secoli, che tanto non s'intenderebbero mai. Infatti (e mi si perdoni se ricorro a un umile ma efficacissimo esempio, di cui mi son già valso altra volta), se a Firenze si dice *matterello;* in altri luoghi di Toscana, *rullo, spianatoio, maccheronaio, mestone* (perchè serve anche a mestar la polenta), *lasagnòlo, ranzagnòlo;* e *lasagnòlo* anche in tutte forse

---

[1] Si veda la terza edizione di queste *Lettere;* Milano-Padova, 1873; pag. 3.

le Marche e l'Umbria; a Roma, invece, *stennarello* dal volgo, e *stenderello* o *stendarello* dalle persone più o meno civili; a Forlì, *sciadùr;* a Parma, *canèla;* a Genova, *cannello;* a Verona, *mèscola;* a Torino *lasagnór;* in Alba, *pressia;* in Alessandria, *muscra;* a Napoli, *laganaturo;* in Calabria, *maccarrunaru* o *langanaturo;* a Vasto negli Abruzzi, *laganàr;* in Sicilia, *lasagnaturi* o *sagnaturi;* a Cagliari, *tùtturu,* eccetera, eccetera; e se, dall'altra parte, un classico ha scritto *matterello,* un altro *mattero,* un altro *lasagnolo,* un altro *stenderello,* un altro *spianatoio,* eccetera, eccetera; qual è, di grazia, tra tutti questi, il vocabolo puro, proprio, chiaro? E si badi che la maggior parte della nostra lingua, comprese, s'intende, anche le frasi, si trova in simile condizione: tantochè il Manzoni, correggendo i *Promessi Sposi* secondo l'Uso vivo fiorentino, potè perfino dare lo sfratto a più di dugento vocaboli, nei quali la differenza cade sopra una sola lettera, come *armadura* e *armatura, arcivescovale* e *arcivescovile, Aristotele* e *Aristotile, giugnere* e *giungere,* ecc.[1] Ma prima del Manzoni e del Bonghi, i nostri letterati si erano accorti tanto poco di questa colluvie di voci e maniere superflue, che ci mancava perfino il vocabolo proprio per designarle. Fu primo il Bonghi a chiamarle *doppioni* nell'ultima di queste *Lettere,* e ormai il vocabolo va facendo fortuna.[2] Vero è, per esempio, che il Tommasèo, nella prefazione al suo *Dizionario de' Sinonimi,* aveva detto:[3] «Certamente, la copia delle voci è ricchezza: ma la copia non consiste nel numero, ricchezza inerte d'avari. S'altro non hanno le voci di differente che il suono, e non la maggiore o minore latitudine o determinazione del concetto, le sono ingombro della memoria, non agevolezza all'arte del dire.» Ma, più innanzi, confutando coloro che credevano utile siffatta moltiplicità di voci, perchè per essa si possono evitare le ripetizioni, aveva anche detto: «Il più doloroso si è che i grandi scrit-

[1] Chi n'avesse voglia, può vederli quasi tutti nel mio libro: *Le Correzioni ai Promessi Sposi e l'Unità della lingua;* Parma, 1879; p. 63-68. — [Il peggio è poi che spessissimo gli scrittori, tra tanta varietà di vocaboli e frasi, non sapendo a quale attenersi, se ne cavano con maniere cervellotiche, e così la Babilonia si accresce. Aprite, per esempio, il num. 357 (anno 1884) del *Fanfulla,* giornale del resto scritto ordinariamente con garbo, e vedrete che a un certo punto il *matterello* è chiamato: *il paletto che serve per stendere la pasta.*]

[2] [Ma nella *Rivista Critica della Letterat. Ital.,* num. 2, col. 39, un signor C. F. confonde ancora i *doppioni* con gli *allòtropi!*]

[3] Cito dalla terza edizione milanese del 1854.

tori, in questa, come in altre cose, tengono il modo del popolo ignorante. o, per meglio dire, della vilissima plebe; la qual non teme di ripetere tante volte il medesimo vocabolo, quante le fa di bisogno per significare la medesima idea. Perchè 'l POPOLO non ha SINONIMI; e le voci di senso affine serbano nel quotidiano commercio del parlare differenza di valore ben ferma. Il qual difetto popolare richiama alla mente un altro errore grossissimo: che norma della scritta è la lingua PARLATA, vale a dire che gli uomini scrivono e parlano per far intendere il lor pensiero: o, per dirla altrimenti, che scambiare i segni degli oggetti egli è uno scambiare gli oggetti stessi. Dal qual errore seguirebbe che l'uomo del volgo ha idee, nel suo cerchio, più chiare che non abbiano molti letterati chiarissimi, onore della penisola; assurdità manifesta. » Ironia acre di certo, ma che doveva lasciare il tempo che trovava, perchè fondata sopra un concetto indeterminato e confuso. Ognun vede, infatti, che qui per *sinonimi* il Tommasèo intendeva appunto i *doppioni*, de' quali è vero che il popolo di una sola e medesima città ne ha sempre tanto pochi, che si può dire non ne abbia punti; come, dall'altro lato, è vero che norma della lingua scritta è la parlata: ma dire, così in aria, *il popolo*, senza dir quale, e dir *parlata*, senza dir *dove*, è lo stesso che non dir nulla; anzi, peggio. Era più logico il padre Cesari.

Nelle opere del Tommasèo ci sono mille altri passi come i sopra citati; e credo che il Manzoni alludesse a lui, quando diceva scherzando, che un celebre letterato ora *capiva* e ora *scapiva* la questione della lingua.

Ma il caso del Tommasèo è tutt'altro che unico. Chi n'avesse tempo e voglia, potrebbe facilmente dimostrare che tutti i maggiori letterati nostri, in certi lucidi intervalli, l'hanno pensata come il Manzoni. Io mi restringerò qui a sfiorare appena questa dimostrazione, che, come vedrete, ci ricondurrà senza sforzo alle *Lettere* del Bonghi.

« Il Boccaccio.... è stato la rovina della lingua d'Italia. » Son parole del Baretti,[1] il quale, nel 1766, dopo una gita a Firenze, scriveva ancora all'Albergati:

---

[1] *Scritti scelti* ecc. *di* G. BARETTI, pubblicati dal Custodi; Milano, 1822-23; vol. I, pag. 262.

« Oh come va mai.... che cotesti Toscani parlano così bene e scrivono così male? Perchè non si lasciano andare alla natura, e perchè storpiano il loro dritto parlare zoppicando dietro al Boccaccio? » [1]

Ma, che in certi momenti la pensasse così il Baretti, non può far maraviglia. Cascherete però dalle nuvole, quando vi avrò detto chi abbia scritto quest'altre parole: « Il carico, che da alcuni sucidi autori di Lombardia, principalmente da quello scapestrato Cesarotti, vien dato ai Toscani, e massime ai compilatori del Vocabolario, per aver questi, come dicono, voluto restringere l'italiana lingua al solo dialetto toscano escludendo le parole e le locuzioni degli altri dialetti d'Italia, è cosa.... vana e da tenere in nessun conto. Il male sta, non nell'aver ristretto la lingua al solo dialetto toscano, ma bensì in ciò, che tutti gl'Italiani non toscani non abbiano accettato ed adottato intieramente, tutto quanto e quale egli è, il dialetto toscano. Si lagnano forse i Provenzali o i Brettoni, che i Parigini abbiano ristretto la lingua francese al solo dialetto parigino? Mai no, anzi ne sono soddisfattissimi. Il dialetto toscano solo può stare a petto per la copia e la ricchezza di qualunque altra lingua classica antica e moderna; per la eleganza, a parer mio, le supera tutte. Che necessità adunque abbiamo noi d'imbrattarlo con tutte le bestemmie di Lombardia? E che venga il malanno a questi gran dottori, che non conoscendo questo bel fiore lo vogliono contaminare. » Son parole del Botta, in una lettera da Parigi, del 6 aprile 1813. [2] Da che pulpiti, eh?

Pochi anni dopo, cioè verso il 1819, Giacomo Leopardi si proponeva di scrivere un trattato, di cui non è molto fu pubblicato il disegno, e nel quale voleva dimostrare: « il bisogno di render qui, come è già totalmente altrove, popolare la letteratura vera italiana, adattata e cara alle donne e alle persone non letterate;... la totale mancanza di vera prosa bella italiana;... l'uso costante di tutti i grandi scrittori di scrivere per il loro tempo e la loro nazione;... la discordia tra le nostre opere e quelle degli antichi, che vogliamo imitare, quando queste erano pel tempo loro,

---

1 *Opere di* G. Baretti; Milano, 1838-39; vol. IV, pag. 152.
2 *Lettere di vari illustri Italiani del secolo XVIII e XIX;* Reggio, 1841-43; vol. I, pag. 125.

e le nostre per il tempo degli antenati. »[1] Ognun vede che questo è a un dipresso il disegno stesso, incarnato trentasei anni dopo nelle *Lettere* del Bonghi; il quale, quando le scrisse, non conosceva di certo codeste parole del Leopardi, ma ne conosceva altre simili, sparse qua e là nell'Epistolario, e da lui citate nella seconda Lettera.

Se il Leopardi avesse proseguito a studiar la questione, non è improbabile che, sul punto fondamentale, fosse arrivato anche lui all'unica conclusione logica e possibile; poichè vedo, per esempio, che già in una lettera del 30 aprile 1817, diretta al Giordani, diceva che per riuscir bene nella prosa gli pareva *necessarissimo qualche anno di dimora in Firenze.*

« La lingua parlata troppo si dilunga dalla scritta... Noi pendiamo sempre dubbi se la parola che stiamo per adoperare sia o non sia di buona lega, ed il pensiero aspetta fremendo che noi abbiamo esaminato prima se la veste con la quale anela prorompere sia veramente italiana. E intanto, mentre apparecchiamo la vesta, il pensiero etereo per eccellenza si è dileguato, e troppo spesso ci avviene di vestire cadaveri. » Nè questo solo è il danno, o Francesco Domenico Guerrazzi, che scrivevi così sensate parole,[2] senza però dirci in che consista la vera italianità. Un altro danno, forse più grosso, è che, anche quando il nostro pensiero non si dilegui; anche quando, dopo molto dubitare, riusciamo a scegliere la parola o la frase che a noi pare di miglior lega; si fa troppo spesso nient'altro che un buco nell'acqua, perchè moltissimi de' nostri lettori hanno in testa, chi questa chi quella delle altre parole o frasi equivalenti e rivali, e, o non capiscono la prescelta da noi, o, che per gli effetti artistici è forse peggio, arricciano il naso al sentirla, non essendo quella la preferita da loro. Nè si ricordano, perchè l'orgoglio non lo consente, la storia d'Arlecchino; il quale, condotto davanti al Gran Turco, che non capiva il bergamasco, e perciò s'inquietava e voleva farlo impalare, *Sacra Maestà*, gli disse, *il*

---

1 *Opere inedite di* G. LEOPARDI, pubblicate da G. CUGNONI; Halle, 1878-80; vol. II, pag. 371-73. — Lo Gnoli (*Nuova Antologia*, 15 gennaio 1880, pag. 367-68) ha provato assai bene che questo disegno del Leopardi deve essere del 1819, e non posteriore al 1823 come vorrebbe il Cugnoni.

2 *Scritti di* F. D. GUERRAZZI; Firenze, Le Monnier, 1851; pag. 215.

non capire da due cose può dipendere: dall'ignoranza di chi parla, o dall'asinità di chi ascolta.

« Pure, ci capiamo, non c'è che dire! » esclamava contro il Manzoni quell'acutissimo e cultissimo ingegno del mio Vittorio Imbriani.[1] Certo, anche i muti si capiscono tra di loro. Ma il guaio è che, per esempio, se questo tuo stesso *ci capiamo* è puro, proprio, chiaro e magari anche efficace ed elegante per una metà degl'Italiani, fa di certo ridere, contro ogni tua intenzione, l'altra metà. Siamo dunque sempre lì: le doti dell'elocuzione, purità, proprietà, chiarezza, efficacia, vivacità, eleganza, ecc., non possono esistere fuori dell'unità della lingua, perchè non sono qualità intrinseche ed assolute della parola, ma relative a chi parla e a chi ascolta, a chi scrive e a chi legge. E se i nostri retori, compresi i recentissimi, parlano tanto di codeste doti, e mai di codesta unità, gli è perchè, poveretti, han copiato i latini, i quali, avendola davvero, generalmente la sottintendevano, e potevano sottintenderla senza danno. Mentre invece, l'averla sottintesa anche noi, che in realtà non l'avevamo e non l'abbiamo ancora, ci ha guastato non solo la rettorica, ma anche la grammatica e il vocabolario, e, per conseguenza, gran parte di quella critica che chiamiamo estetica, e, indirettamente, anche una parte della Storia letteraria.

Oggi però, grazie soprattutto al libro del Bonghi, quest'arruffata matassa si va dipanando; e, se ancora non abbiamo una buona rettorica, abbiamo però qualche discreta grammatica e vocabolario dell'uso. Ma, a parer mio, il già fatto è molto meno di quel che resta a fare.

Basti dire che i vocabolari più usati nelle nostre scuole sono ancora quello del Fanfani, e altri della stessa risma, nei quali gli spropositi provenienti da sviste o abbagli parziali, come che il *sole* sia un *pianeta*, che *lasagnolo* sia diminutivo di *lasagna*, che *vanitoso* sia *voce antiquata*, e simili, tante volte rilevati dai critici, sono veri nonnulla a confronto di quelli che i critici non hanno veduto, e che provengono dalla falsità fondamentale del metodo, dal non essersi cioè l'autore proposto di raccogliere tutta una lingua, viva e vera e ben circoscritta.

---

[1] *Appunti Critici;* Napoli, 1878; pag. 14.

Il Fanfani, per esempio, registra il latinismo del Sacchetti *Emettere lo spirito*, che appartiene allo stile, e non registra *Finir di penare* o *di tribolare* e cento altre locuzioni sinonime di queste, che appartengono realmente alla lingua. Sotto *Gallo*, non dà la locuzione comunissima: *Essere il gallo della Checca*, cantata anche dal Dulcamara:

> Egli è il gallo della Checca,
> Tutte segue, tutte becca;

e dà, invece, nello stesso significato: *Essere il gallo di mona Fiora*, locuzione che ormai è quasi del tutto antiquata; non dà *Esser più vispo d'un gallo*, *Andare a testa ritta come un gallo*, *Al canto del gallo* (avanti giorno), nè i noti proverbi: *Tristo a quelle case, dove gallina canta e gallo tace; Non istanno bene due galli in un pollaio;* ma dà *Un passo di gallo* (breve tratto di luogo), *Più largo d'un gallo* (per ironia, di uomo avaro), *Fare il gallo di mona Fiora* (schernire), locuzioni anche queste o morte, o moribonde, o *che mai non fur vive.*

Sotto *Dorso*, il medesimo Fanfani dice che *Piegare il dorso* significa *Obbedire*, mentre in realtà significa *Obbedir cecamente;* e non avverte che, in questo senso, è più familiare la frase: *Piegare il groppone.* In compenso però aggiunge che *Dare i dorsi* significa *Fuggire!* — Le forme *Amistà*, *Amistade* e *Amistate*, le dà come schietti equivalenti di *Amicizia*, mentre invece sono ormai affatto poetiche tutt'e tre, salvo la prima in un caso forse unico, che può vedersi nel *Giorgini-Broglio* e nel *Rigutini-Fanfani*, e che io non voglio qui dire qual sia, appunto perchè son certo che pochi lo indovineranno, e quindi gli altri saranno costretti a toccar con mano che cosa significhi l'avere o il non avere per guida un vocabolario ben fatto. — Sotto *Amicizia*, registra le due frasi cervellotiche e ambiziose: *Appiccare amicizia* e *Ristringersi in amicizia con alcuno*, e non ne registra neppur una delle tante dell'uso vero! Sotto *Amico* poi, registra bensì due frasi comuni, nè si sa perchè da lui privilegiate: *Farsi amico uno* e *Cosa dall'amico* (per cosa di buona qualità: « È un fiasco di vino dall'amico »); ma non registra: *Avere, trovare, acquistare un amico; Conservarsi, sapersi conservare gli amici; Perdere un*

amico; Fare l'amico a uno o con uno (« Mi faceva l'amico e sotto sotto m'ingannava »); *Amico di cuore; Amico del cuore; Amico a tutta prova; Amico d'infanzia; Amico di casa; Amico di saluto* o *di cappello; Amico personale* e *politico; Comune amico; Da amico* (« Consiglio da amico; Questa non è da amico »); *L'amico, L'amico ciliegia, L'amico Cesare, Quell'amico* (modi scherzevoli d'accennare a persona che non si nomina, quando altri intenda di chi vogliamo parlare: « Questa volta l'amico l'ha sbagliata: — Avete sentito la gran notizia? È arrivato l'amico ciliegia! »); *O amico, O quell'amico!* (modi pur familiari, e un po' sprezzanti, di chiamare, avvisare, riprendere anche persona che non si conosca: « O quell'amico, lascia stare codeste legna »); *Quell'amico* (popolarmente, per antifrasi, il Diavolo); *Amici più di prima* (« Se si combina, bene; se no, amici più di prima! »); *Amici, amici, e poi....* (di due che per un certo tempo siano stati amiconi, e che poi a un tratto l'abbiano rotta tra loro); *Amici cari e borsa del pari; Gli amici sono i quattrini*, ecc. Nè gli passa neppur pel capo di avvertirvi con quali aggettivi questo nome più comunemente si accoppi: *Amico vero, falso, fidato, vecchio, intimo, provato*, ecc.; nè in quali casi sia meglio detto: *Amico di uno*, o *a uno*, o *con uno;* come non mai vi avverte (o, se lo fa, lo fa per combinazione) quali altri costrutti, quali uscite di verbi, quali terminazioni d'altri vocaboli siano più o meno usati, e mille e mille altre cose, necessarissime a chi non possiede la lingua per benefizio di nascita, e tanto più necessarie in una letteratura come la nostra, dove gli autori da potersi prendere per buoni esemplari di lingua viva si contano sulle dita. — Sotto *Giudizio* vi rimanda a *Giudicio*, sotto *Giungere* vi rimanda a *Giugnere*, come se, per lo stile, fossero la stessa cosa; anzi, come se le forme *Giudicio* e *Giugnere* fossero le più comuni! — Sotto *Dottanza* (timore), vi avverte ch'è voce antiquata; ma, lì proprio, registra come moneta corrente *Dottabile* e *Dottevole* (temibile), e persino *Dottifico* (chi sa insegnare altrui e farlo dotto). Nè varrebbe il dire che questi e mille altri rancidumi li registra con esempi di classici; perchè con esempi di classici registra spesso anche parole vive e verdi, e viceversa poi registra senza esempi altri rancidumi non meno rancidi.

Così è fatto, DA CIMA A FONDO, tutto il *Fanfani*; così son fatti tutti gli altri nostri vocabolari, salvo il *Giorgini-Broglio* e il *Rigutini-Fanfani*. A persuadersene, basta confrontarli con questi due ultimi. Che maraviglia, dunque, che i nostri scolari usino, come ha notato il Tabarrini, « forme di scrivere ambiziose, fantastiche, scorrettissime? »[1] Maraviglia è invece che lui, il Tabarrini, non abbia proposto al Ministro della pubblica istruzione di proibire nelle scuole tutti i vocabolari compilati con quel metodo bestiale, che confonde la parte storica della lingua con quella dell'uso presente, e le guasta tutt'e due.

Il peggio è poi che nella maggior parte delle nostre scuole, questa confusione, dai vocabolari si estende a tutto l'insegnamento dell'italiano; poichè i classici non vi sono studiati con quell'intento critico, di cui il Bonghi discorre così bene nella Lettera XII;[2] ma vi son proposti addiritura come modelli perfetti di lingua e di stile.

Queste *Lettere* dunque, sostituendo alla critica supinamente ammirativa una critica, non irriverente, ma libera e ragionevole, potranno giovar molto anche nelle scuole; ma, perche c'entrino, bisogna che il Ministero della pubblica istruzione, i presidi, i direttori, gl'insegnanti, gli scolari, e soprattutto i padri di quest'ultimi, si persuadano una buona volta che la letteratura non si può studiare sopra un libro solo, come l'aritmetica o la cucina milanese. Al qual proposito voglio notare che, invece d'andare avanti, siamo tornati indietro; giacchè, per esempio, ne' Programmi del 1871 per gl'Istituti tecnici, c'erano utili avvertenze e copiose indicazioni di libri, che furono poi cancellate ne' Programmi del 76.

Del resto, queste *Lettere* saranno utili (vedete che arrivo a dire!) perfino allo stesso autore, se ha tempo di rileggerle. E ne darò qui una prova curiosa; la quale, mettendo in luce una sua svista, gli farà piacere più d'ogni lode; poichè, per quanto lo chiamino *Platone*, io so che egli è più amico della verità, che di sè stesso; e in questa, come in tante altre cose, non ho mai conosciuto uomini più sinceramente e più fermamente liberali di lui.

Nel primo fascicolo della *Cultura*, lodando un'o-

---

[1] *Relazione della Giunta centrale sugli esami di Licenza liceale dell'anno 1883.* [2] [Vedila a pag. 403-12 del presente volume.]

peretta del professor Bobba, egli però lo censurava d'aver scritto *Aristotile*, anzichè *Aristotele*, conforme all'etimologia greca. Il Manzoni invece, come ho già incidentalmente avvertito, nella seconda edizione de' *Promessi Sposi* mutò *Aristotele* in *Aristotile*, perchè quest'ultima è la forma prevalente a Firenze, e, come accade nel più de' casi, anche nel resto d'Italia. Per un tanto *buono intenditore* quanto è il Bonghi, non avrei certo bisogno di aggiunger altro; e, se si trattasse solo d'un'*e* o d'un'*i* in una sola parola, sarebbe anche stata un'impertinente pedanteria il tirarla fuori. Ma la questione è molto più grossa; perchè nella nostra lingua questi doppioni sono innumerevoli, e perchè la svista del Bonghi prova che, non ostante i suoi ottimi insegnamenti, le ragioni rispettive dell'Etimologia e dell'Uso non sono ancora ben chiare ne'cervelli. Mi si conceda dunque di restituire al Bonghi quel che egli m'ha insegnato, e di diffonderlo così un poco di più per l'Italia.

Figuratevi un tribunale, composto di due giudici, ai quali il codice di procedura imponesse questa norma: — Quando i due giudici vanno d'accordo nel sentenziare, tanto meglio; ma quando ci sia disaccordo, prevarrà il parere del primo. — Non è chiaro che il secondo giudice si potrebbe mandare a casa, e risparmiare que'pochi? Ebbene, il primo giudice è l'Uso; il secondo, l'Etimologia.

Infatti, quando l'Uso dice *pane*, e l'Etimologia dice *pane* anche lei, sono d'accordo, e non c'è questione; ma quando l'Uso dice: *una quarantena di cinque giorni*, *un paniere di frutta*, *i ferri d'argento del chirurgo*, *brutta calligrafia*, *omicida di mio fratello*, *brandire il pugnale*, *sciacquarsi la bocca col vino*, eccetera, eccetera; e l'Etimologia salta su a dire che una *quarantena* non può essere di *cinque* giorni; che il *paniere* è fatto pel *pane;* che i *ferri* non possono esser d'*argento;* che *calligrafia* vuol dire *bella scrittura*, e, se è *bella*, non può esser *brutta;* che *omicida di mio fratello* vuol dire *uccisore d'un uomo di mio fratello;* che il *pugnale* non è il *brando*, e che l'*acqua*, pur troppo, non è *vino;* l'Uso si ride di queste belle ragioni, e non ne fa nessun conto. Belle ragioni, del resto, in apparenza; ma in realtà vanissime; poichè l'Etimologia, per esser logica, dovrebbe richiamar tutti

gli uomini al linguaggio del paradiso terrestre. Eppure, questo vano criterio, dopo aver messo sottosopra il mondo letterario italiano con que' guazzabugli della *Proposta* del Monti e della *Nuova Ortografia* del Gherardini, prevale tuttora, più o meno, nella maggior parte delle nostre scuole! [1]

Con che, si badi, io non intendo già dire che lo scrittore, e specialmente il poeta, non abbia pieno diritto, per ragioni stilistiche, di ravvicinare un vocabolo alla sua antica forma o al suo antico significato. Quando Dante scrisse:

> Vieni a veder la tua Roma che piagne,
> Vedova, sola, e dì e notte *chiama:*
> Cesare mio, perchè non m'accompagne?

fece benissimo, quantunque già al suo tempo il verbo *chiamare* avesse perduto il significato di *gridare (clamare)*, e potesse già dirsi: *chiamare uno a bassa voce*, locuzione etimologicamente contradittoria. E benissimo fa lo Zanella a scrivere:

> O sepolto in tue caste e del tuo rito
> Popol tenace, che ad *antiqui* mostri,
> Giganteggianti in eternal granito,
> Muto ti prostri, ecc.

E benissimo il Manzoni *(Prom. Spos.*, XXIII): « Don Abbondio fece di tutto per nascondere la noia, che dico? l'affanno e l'*amaritudine* che gli dava una tale proposta » (quella, cioè, del cardinale, di andare a prender Lucia nel castello dell'innominato), poichè qui quel lungo latinismo ci fa quasi toccar con mano la molta estensione della tormentosa paura di don Abbondio. Malissimo, invece, fece lo stesso Manzoni, lasciando anche nella seconda edizione del romanzo quell'inutile e ambiguo latinismo: « voleva, » don Rodrigo, « sempre più *divertire* la disputa dai due primi contendenti »

---

[1] [In un recentissimo trattatello di rettorica, è censurata la frase del Segneri: *Cristo sborsò il sangue*, perchè " *sborsare* deriva da *borsa*, e siccome il sangue non si mette o tiene in *borsa*, così non *si sborsa*, ma *si versa* ecc. " Nè l'autore s'accorge che la frase del Segneri è censurabile sì, ma solo per una ragione molto meno dotta, cioè *perchè non si dice*. Chè in quanto all'etimologia, se è vero che il sangue non *si mette in borsa*, è anche più vero che non *si volta*; eppure, quantunque *versare* significhi originariamente *voltare*, chi dice *versò il sangue*, dice bene, per quell'unico perchè dei perchè, che si dice così.]

(Cap. V); giacchè qui nessuna ragione di stile giustifica l'abbandono del vocabolo comune *allontanare.*

Insomma, chi riavvicina una parola alla sua prima forma o al suo primo valore etimologico, si trova nella medesima condizione di chi, per analogia, inventa una parola o una frase nova: se questa invenzione, dice egregiamente il Bonghi nella Lettera XIV, non è *necessità di stile, è vanità ridicola e povera.* E questa necessità di stile, frequentissima, soprattutto per le frasi, in poesia, è rarissima in prosa; tantochè, chi in prosa scrivesse *antiqui,* farebbe ridere, cadrebbe cioè in una vanità *ridicola.* E se chi in prosa scrive *Aristotele, drama, publico, imagine, dubio,* ecc., non cade in una vanità ridicola, perchè codeste forme ci offendono meno, cade però certo in una vanità *povera.* Chi poi, come il mio amico Augusto Franchetti, nell'avvertenza premessa a quel suo capolavoro di traduzione delle *Nuvole* d'Aristofane, dice di voler scrivere *comedia* secondo la grafia etimologica; o chi, come il mio egregio Occioni nella sua bella e buona *Storia della Letteratura Latina,* dichiara di volere, per la stessa ragione, scriver *Vergilio* e non *Virgilio;* o chi, infine, come Vittorio Imbriani, vuol che si scriva la *Comedia* dell'*Allaghieri;* per esser logico e conseguente, dovrebbe tornare addirittura, in ogni e singolo vocabolo, alla grafia d'Adamo e d'Eva.

Luigi Morandi, Prefaz. alla 4ª ediz. delle *Lettere Critiche* del Bonghi; Napoli, D. Morano, 1884.

Il Leopardi e il Manzoni.

Quell'anima bella del Castagnola ripubblicò tempo fa le sue *Osservazioni* ai *Pensieri,* ai *Detti memorabili* e al *Parini* di Giacomo Leopardi,[1] le quali formano uno di que' libri come li voleva il Giusti, fatti per rifare la gente. Ma, nella prefazione, il Castagnola pronunzia un giudizio, che a me pare troppo parziale verso il Leopardi, e insieme, implicitamente, ingiusto contro il Manzoni; un giudizio, la cui migliore

[1] Firenze, Successori Le Monnier, 1874-76.

confutazione si trova, secondo me, nell'opera stessa del Castagnola, e io spero di dimostrarlo esaminandola brevemente.

Il Leopardi versò ne' *Pensieri*, ne' *Detti memorabili* e nel *Parini* tutto il dolce veleno della sua filosofia. Si direbbe quasi che li scrivesse per provare agli uomini che il disperato scetticismo de' suoi canti non era esagerazione di poeta, ma vero e profondo convincimento, frutto di serie meditazioni, e di lunga e sciagurata esperienza. E questo sfogo, fatto in una prosa di forme squisite e accessibile a tutte le menti, doveva riuscire, come infatti riuscì, molto più pericoloso delle sue stesse poesie.

Date a leggere quelle prose a uno sventurato, e accrescerete a mille doppi la sua sventura; datele a leggere a un'anima ingenua, e la farete paurosa e nemica del mondo; datele a leggere a un ribaldo, ed egli ci troverà una scusa alle sue ribalderie.

Come dunque riparare al danno che possono fare le tre famose operette? — La Curia romana ha detto: — mettiamole all'*Indice* — (e così, naturalmente, son lette di più); un filosofo di professione si farebbe avanti con lo specifico del suo sistema; il Castagnola, invece, ha tenuto altra via. Egli ha ragionato, a un dipresso, in questo modo: — Parla il Leopardi in nome della propria esperienza e del proprio buon senso? e noi confutiamolo in nome dell'esperienza dei più e del senso comune. Adopera egli una forma piana e facile? e noi rispondiamogli nella medesima forma. Confutiamo, insomma, il Leopardi col metodo del Leopardi: botta e risposta, veleno e contravveleno, a ogni *pensiero* un'*osservazione*. —

Ma badate, che il Castagnola, poichè non la cede a nessuno nell'ammirare il Leopardi e nel compiangerne le immeritate sventure, ha trovato naturalmente in questi sentimenti un tono così dolce e rispettoso, che fa care le sue *Osservazioni*. E guai se fosse stato altrimenti! Sarebbe toccata a lui, benchè abbia ragione, la stessa sorte del Bettinelli e del Lucchesini; perchè il mondo vuol rispettati i suoi grandi (dopo morti, s'intende), anche quando hanno torto.

Così il Castagnola è riuscito a fare un buon lavoro, un lavoro che rimarrà abbarbicato alle operette del Leopardi come l'edera all'albero, giacchè le corregge e le

illustra, e armonizza con esse per la schietta e vigorosa semplicità della forma.

Molti anni fa, un gesuita, filosofo di professione, prese a confutare dottrinalmente il Leopardi con un'opera che ha questo titolo: *Filosofia di Giacomo Leopardi, raccolta e disaminata per* Domenico Solimani *D. C. D. G., professore di Filosofia morale nel Collegio romano.* (Imola, Ignazio Galeati e figlio, 1853.) Chi ha letto questo libro? Giorni sono, io n'ho trovata una copia ancora intonsa nella Biblioteca di Forlì. Eppure devo confessare che tra i libri polemici della scuola gesuitica, che son quasi tutti votaggini imbellettate e impertinenti, questo non è de' peggiori, e almeno il Leopardi ci è rispettato. Ma i dotti non lo leggono, perchè per essi è troppo poco; gli altri lo lasciano stare, perchè non l'intendono e ci si annoiano. Il Castagnola intanto vede ristampato il suo per la seconda volta.

Ma se egli non oppone al Leopardi un sistema veramente scientifico, e quasi mai non risale ai princìpi, non si deve però credere che il suo lavoro manchi di unità. Come ne' *Pensieri* e ne' *Detti memorabili* del Leopardi, benchè staccati e diversi, c'è pure un filo nascosto che li unisce e ne fa un tutto armonico, così è nelle *Osservazioni* del Castagnola; perchè, in fondo, son due filosofie opposte, in lotta tra loro. Se non che, invece di combattersi teoricamente in astratto, si combattono nell'applicazione de' loro princìpi alla pratica della vita.

E poichè a confutare un errore giova assai il ricercarne l'origine, il Castagnola non si lascia sfuggir l'occasione per dimostrare come il sistema filosofico del Leopardi fosse una conseguenza naturale di quelli che lo avevano preceduto, e insieme un effetto della straordinaria infelicità dell'autore. Quest'ultimo punto era delicato e difficile; giacchè tutti sanno che il Leopardi stesso lo nega recisamente, anzi se ne mostra offeso, come di bassa calunnia, nel più vivo dell'anima. Ma sentite con quanta verità il suo contraddittore gli prova il contrario, nell'osservazione al terzo pensiero di quelli raccolti dal Chiarini, dove il Leopardi strappa le lacrime col racconto delle sue sventure. «Il passo qui recato,» osserva il Castagnola, «stupendo così di stile come di concetti, ci scopre tutto l'animo dell'infelicissimo Giacomo; di maniera che la sua grandezza e il

suo dolore ci spaventano di maraviglia. Ora, dopo aver letto cotali parole, chi potrà mettere in dubbio, da condizioni tanto straordinarie, anzi al tutto lontane e contrarie all'ordine consueto della natura, chi potrà mettere in dubbio, dico, essere stata la mente di lui condotta ad una torta filosofia? Si obietterà che le sue particolari sventure non potevano impiccolire nè falsar la veduta dell'ingegno suo vasto. E ciò sarebbe vero, quando il sentire fosse tanto disgiunto dall'intendere, che l'uomo potesse ogni ora sentire a un modo e ogni ora giudicare ad un altro. Ma lo spirito, allorchè sente e pensa, è pur sempre uno. Può bensì l'intelletto in alcuni casi portar libero giudizio non ascoltando, ovvero ancora contraddicendo il sentimento: e ciò massime per opera della coscienza, la quale ci avverte quando l'affetto o la passione tentano di sforzare l'assenso; ma questo avviene in quegli stati dell'animo, i quali possono dirsi transitori o accidentali. Allorchè il sentimento che ci occupa è continuo, e si dee chiamar lo stato consueto, cioè rispettivamente normale o naturale dello spirito, invano ci affaticheremmo di non patirne l'influsso; anzi il più spesso non ci accorgiamo se, nè quanto, il nostro peculiar modo di sentire intervenga a determinare in questa o quella guisa i nostri giudizi. Di qui nasce tanta diversità di opinioni negli uomini e tanta pertinacia in difendere ciascuno la sua; di qui ancora si rileva la somma convenienza e ragionevolezza di sottomettere talvolta il proprio avviso all'altrui, massime quando ci sta contro il parere di molti o il consenso universale. Il Leopardi vedeva il mondo rivestito di una sembianza, che potea dirsi esatta verso di sè medesimo, non già verso dell'intero genere umano. Egli sopportava ogni sorta miserie, era afflitto da continuo dolore, chiamava ed affermava con troppa ragione necessariamente infelice la propria vita; ma questa infelicità gli appariva altresì necessaria in tutti gli uomini, solo perchè non poteva uscire dal sentimento e dalle condizioni della sua natura. »

Il Leopardi, dunque, vedeva del mondo il solo lato cattivo, e perciò in quasi tutte le sue opere tradì, senza volerlo, la verità. Eppure il Castagnola, che di questo fatto ci dà nel suo libro tante prove evidenti, non dubita d'affermare solennemente nella prefazione al libro medesimo, che il Leopardi sia stato il più grande scrittore dell'età nostra!

Questo giudizio a me pare un po' arrischiato, perchè lascia supporre una di queste due cose, che sono ugualmente dubbie: o che la verità nell'arte non abbia nessun vantaggio sull'errore, e si trovi con esso perfettamente alla pari; o che tutti gli scrittori dell'età nostra siano stati nell'arte tanto inferiori al Leopardi, da perdere, al paragone di lui, quel vantaggio che derivava loro dall'essere essi più o meno nel vero, mentre egli n'era quasi fuori addirittura.

Siffatta questione è tutt'altro che oziosa: nel primo punto si collega con tutta l'estetica, nel secondo con le teoriche della lingua e dello stile. Perciò mi piace far cenno di un libretto poco noto, che la tocca da un lato novo, e, a parer mio, la risolve anche assai bene, almeno per quanto concerne la prosa, giacchè per la poesia c'è sempre quell'*aequa potestas quidlibet audendi*,[1] la quale procurò al nome *poeta* l'onore di diventare quasi sinonimo di *matto*.

Il libretto accennato è una lettera critica di Federico Persico, che porta il curioso titolo di *Due Letti* (Napoli, 1870) Questi due letti non sono che due similitudini, una del Manzoni, l'altra del Leopardi, nelle quali ciascuno di loro paragona la vita umana a un letto in cui si sta a disagio.

Ecco la similitudine del Leopardi, dal secondo capitolo dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri:* « Diceva altresì che ognuno di noi, da che viene al mondo, è come uno che si corica in un letto duro e disagiato: dove subito posto, sentendosi stare incomodamente, comincia a rivolgersi sull'uno e sull'altro fianco, e mutar luogo e giacitura a ogni poco; e dura così tutta la notte, sempre sperando di poter prendere alla fine un poco di sonno, e alcune volte credendo essere in punto di addormentarsi; finchè venuta l'ora, senza essersi mai riposato, si leva. »

Ecco quella del Manzoni, dall' ultimo capitolo dei *Promessi Sposi:* « L'uomo (dice il nostro anonimo: e già sapete per prova che aveva un gusto un po' strano in fatto di similitudini; ma passategli anche questa, che avrebbe a esser l'ultima), l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sè altri letti,

---

[1] HORAT., *De Arte Poetica,* v. 10.

ben rifatti al di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve star benone. Ma se gli riesce di cambiare, appena s'è accomodato nel nuovo, comincia, pigiando, a sentire, qui una lisca che lo punge, lì un bernoccolo che lo preme: siamo in somma, a un di presso, alla storia di prima. E per questo, soggiunge l'anonimo, si dovrebbe pensare più a far bene, che a star bene: e così si finirebbe anche a star meglio. È tirata un po' con gli argani, e proprio da secentista; ma in fondo ha ragione. »

Or bene, il Persico, con un'analisi minuta e acutissima di queste due similitudini, rileva tutto il diverso modo di sentire e di pensare, e perciò il diverso stile de' due scrittori, e dimostra che in questi due luoghi, come in tutte le loro opere, sono eccellenti l'uno e l'altro, perchè tutt'e due esprimono perfettamente quel che sentono e che vogliono far sentire a chi legge: il Leopardi, la disperazione; il Manzoni, la speranza; e il loro concetto « a ogni passo che, per così dire, fa la parola esteriore destinata a tradurlo, spiega, determina e ribadisce quella intenzione. »

Cominciando dalla similitudine del Leopardi, « esaminatela, » dice il Persico, « frase per frase, epiteto per epiteto. *Ognuno di noi*, che vuol dire senza eccezione d'uomo, *da che viene al mondo*, senza eccezione di tempi, *è come uno che si corica in un letto duro e disagiato: dove subito posto* (quel *subito* non fa quartiere), *sentendosi stare incomodamente, comincia a rivolgersi sull'uno e sull'altro fianco, e mutar luogo e giacitura a ogni poco* (i malati gravi sanno che sia questo travaglio, e quell'*a ogni poco* cresce il fastidio e l'intollerabilità); *e dura così tutta la notte* (senza intermissione cioè, e nelle tenebre, che da sè aggravano i malanni), *sempre sperando di poter prendere alla fine un poco di sonno* (speranza che riesce vana e che quell'*alla fine* mostra quanto era intensa), *e alcune volte credendo essere in punto di addormentarsi* (che aggiunge all'angoscia la vanità d'una lusinga); *finchè venuta l'ora* (non dice neanche, la luce), *senza essersi mai riposato* (e quindi disfatto dalla stanchezza), *si leva.*

« Com'è terribile questo *si leva!* È un sollievo il levarsi? Non si sa. È una cessazione di quelle smanie, ecco tutto.

« Trasportate al morale quella immagine, e voi ne siete atterrito. Quel letto duro è la vita, tutta la vita; quel rivoltarsi frequente sui lati è il cercare piaceri e felicità, senza frutto; quel non potere mai prender sonno, è l'agitazione perenne dell'animo; quel credere un momento di addormentarsi, è l'illusione atroce di aver conseguito un po' di bene; quel levarsi, da ultimo, è la morte, la morte dopo quella vigilia e senza la pace, senza il conforto neanche in vista lontana; una mera privazione di dolore e null'altro!

« Di che s'era penetrato l'autore, e voleva far penetrare chi lo legge? Della infelicità della vita; ed ecco ch'egli ve la disegna, ve la dimostra, ve la persuade con tutta la forza della sua anima e della sua arte. Il proposito di farvi disperare, ei cerca di recarlo in atto come sa meglio: con la scelta d'un aggettivo o di un avverbio, col moltiplicare le circostanze, e massime col partecipare grammaticalmente al periodo quel non so che di affannoso e di tetro ch'ei sente dentro di sè.

« Ogni parola è commisurata al pensiero, ogni tono è in armonia col quadro lugubre che vi vuol porre dinanzi. Quel *si leva* in fine, così mozzo, così gelido, anche per il suono (o pare a me) è sinistro; è la morte sola o il suicidio? Chi lo sa! È la fine certo di quella notte sì piena d'ambascia.....

« Voltiamoci ora al luogo de' *Promessi Sposi*, non fosse che per pigliar fiato e sollevarci da quell'angoscia che ci ha dato il duro letto dell'Ottonieri..... »

Anche al Manzoni, « che ha il senso vero delle cose, » la vita non può parere « una felicità da cima a fondo..... Ma il suo letto non è *duro* e disagiato come l'altro; è solamente scomodo. Non insiste sul tempo, sul luogo, sui tormenti di chi vi è dentro. Si contenta di dire che l'uomo fin che è al mondo, [1] sta scomodato più o meno. Poi subito lasciando lì il letto del suo infermo, ti schiera innanzi al pensiero altri letti, cioè altri infermi, ed osserva con quella grazia ch'è tutta sua, come quei letti che paiono piani, sprimacciati, ottimi a prima vista, a mettercisi dentro sco-

[1] Il Leopardi, invece, dice: " *da che* viene al mondo. „ E così, persino in un *fin che* e in un *da che* riescono l'uno e l'altro a incastrare i loro opposti convincimenti! (L. M.)

prono suppergiù le lische e i bernoccoli del primo. Sicchè, conchiude, si dovrebbe pensare più a far bene che a star bene, e così si finirebbe anche a star meglio.

« Ed eccovi, in coda, l'intenzione dell'autore: una verissima e utilissima sentenza, che è come l'anima delle immagini e delle parole di prima; non altrimenti che quel disperato *si leva* del Leopardi era il costrutto che questi voleva cavare dal suo discorso.

« E badate a un'altra cosa. Pel Leopardi, quella scena ch'ei vi presenta, e quelle ansie che descrive, sono cosa grave e tragica; dove pel Manzoni, quel tale che non sopporta le lische e i bernoccoli e spera di non trovarne in letti, in fondo come il suo, è un po' comico.

« Il Manzoni sorride al vedere la gente ribellarsi alla natura e alla verità, nè sapersi dar pace che la vita non sia tutta un letto di rose; ma quel suo sorridere e quel suo leggerissimo scherno riesce a una cosa gravissima, al miglior consiglio che si possa dare agli uomini che si trovano in qualche tormento. Egli vi ama sempre, anche quando un po' si burla di voi.

« E poichè il fine dello scrittore era di farvi discreti, pazienti, giusti estimatori di certi mali che la vostra fantasia corre ad esagerare e a darvi per intollerabili, voi lo vedete scherzare con le lische e co' bernoccoli, e non voler mai prendere sul serio gli scomodi del suo infermo. E così riesce a persuadervi che molti di quei mali sono aggravati da noi, perchè desideriamo i lètti apparentemente lisci e rifatti degli altri. Così, io credo, a quella lettura, un ministro, per esempio, che si sentiva disperato dopo un voto di biasimo, o una fanciulla che le paia di non poter vivere se non piglia marito, potranno pensare che di coteste lische o bernoccoli ce n'è di più pungenti o di più duri, tanto da bastare a racconsolarli. »

A queste considerazioni, il Persico ne aggiunge anche altre, non meno giuste ed acute, per dimostrare sempre più che « quei due paragoni,.... condotti entrambi con arte finissima, conseguono ciascuno l'intento dello scrittore e determinano il concetto nella miglior forma che si poteva. »

Ma egli, in fine, riesce a una conclusione un po' sfavorevole al Leopardi, e che a me pare possa contrapporsi vittoriosamente al giudizio troppo reciso del

Castagnola. «Il Leopardi e il Manzoni,» egli dice, «sono due scrittori sommi, e siamo di accordo. Quei due luoghi, che han costato sì poco inchiostro agli autori e tanto a me, sono bellissimi entrambi, e l'abbiamo veduto. Pure io dico che l'intenzione dello scrittore può tanto nell'arte sua, che se non è ottima, universale e accordata col vero, ma propria e trovata e voluta dal solo autore, per un particolar suo modo di sentire e di vedere le cose; lo stile ed anche la venustà esteriore delle forme si altera e vien meno. — È egli vero che l'uomo, che ogni uomo, da che nasce, in ogni condizione, non trova mai un po' di riposo, un po' di piacere, è affannato di continuo, desidera la morte? No, davvero. E il contraddire alla verità, anche in buona fede, anche tenendo per verissimo quello ch'ei sente o giudica differentemente dagli altri, non vi sembra che debba dare allo scrittore un non so che di singolare, di sforzato e duro ad intendere, in fine di esagerato e artefatto? Non credete che quelle tinte fosche, versate in copia, in ogni soggetto, ad ogni minimo appicco, dieno al quadro una certa luce falsa, che stanca a riguardare? Una donna, eziandio bellissima, ma più che malinconica, cupa e abbuiata dal dolore, non le si contorce un po' il labbro e le si stravolge il guardo, da non parer quasi più bella?.... La verità è anche bellezza; ed io stimo un modello sommo, inarrivabile il Manzoni, appunto perchè in lui non m'è avvenuto di trovare tinte alterate dalla passione...; come vede, dipinge; il nero, lo lascia nero, e dove scopre la luce, si rallegra e ci fa rallegrare con lui... — Io non volevo preferenze e predilezioni di uno scrittore sull'altro, senza fondamento, e per armeggio di criteri guasti o fallaci. Ma che chi trova e dice il vero, a pari condizioni nel resto, valga e faccia più pro di chi pensa falso, non mi par cosa da porre in dubbio.»

Se non che, il Castagnola potrebbe rispondermi che non ammette questa «parità di condizioni nel resto,» e allora s'entrerebbe in un'altra questione. E che egli probabilmente mi risponderebbe così, io l'argomento dal vedere che usa, benchè molto di rado, parole come queste: *tragrande, augumento, maninconioso, propinquo:* piccole cose, di certo, ma che pure son sufficienti a mostrare che egli in punto lingua professa dottrine molto diverse da quelle del Manzoni. E questo forse gli basta per posporlo al Leopardi.

Ritornando al suo libro, io dico che sarebbe un gran bene che fosse introdotto anche nelle scuole, poichè par fatto apposta per esse. Oltre all'arte dello scrivere, i giovani c'imparerebbero quella del ragionare, che dovrebbe andarle sempre congiunta; c'imparerebbero a conoscere il mondo, a giudicar rettamente degli uomini e delle cose, e a guardarsi da certe dottrine, di cui non il solo Leopardi, ma tutti siamo, più o meno, impegolati; c'imparerebbero, finalmente, quella maniera di polemica onesta e cortese, che pur troppo non abbonda tra noi.

Luigi Morandi, *Le Correzioni ai Prom. Spos. e l'Unità della Lingua;* 3ª ediz.; Parma, 1879; pag. 313-325.

La Poesia e il Pessimismo del Leopardi.

I.

Che cosa rappresenta e significa propriamente la poesia di Leopardi? Quale il fondo intimo donde si spicca? Come è nato ed andato componendosi il suo mondo poetico? Quali ne sono i motivi interiori? Quali i presupposti universali nell'animo e nella mente del poeta? Quale, in breve, l'intuizione a lui propria del mondo e della vita, e che è come l'embrione della generazione sua?

Certo, sarebbe troppo il voler porre in dubbio che dal predominio, anzi dal dominio esclusivo, assoluto del pensiero sia provenuta una profonda scissura, onde tutto l'essere nostro appare oggi turbato. E Leopardi può, non senza qualche fondamento, dire di sè, *il pensiero essere stato sempre il suo carnefice e che sarà il suo distruttore.* Ma, con altrettanta e forse anco con più ragione, accade affermare che il pensiero non è per gli uomini un nemico, ma il più benefico, il migliore degli amici. In esso, che sembra o è il tormentatore loro, quelli trovano pure in fine l'unico consolatore. Anche ammettendo che nel suo infiltrarsi continuo in ogni cosa si possa scorgere una delle cagioni di disequilibrio, di disarmonia nella esistenza e nelle facoltà nostre, di chi la colpa? E così, perchè non potrebb'essere altrimenti, e il deplorarlo non giova. Meglio adun-

que guardare e prendere le cose quali sono, e dire posatamente, pensatamente come s'abbiano a intendere e perchè.

Poesia schietta, ingenua, tutta spontaneità ed ispirazione, come in epoche primitive e in generale in tempi meno riflessivi, oggi noi non si ha, nè si può avere. Questo veggono e comprendono tutti. Ma l'esservi penetrato così attivo il lavoro della riflessione e del pensiero si dirà che sia interamente a scapito del vigore, della potenza della generazione poetica?

Io non lo credo. Il pensiero s'è fatto oggi, e doveva farsi elemento vivo, essenziale dell'immagine, il vero *spiritus intus alit.* Onde il contenuto e il valor suo questa lo trae da quello, dal pensiero, cioè, che vi è deposto dentro, e che essa, l'immagine, nasconde e vela, ma rivela insieme. Una poesia, pura e nuda immagine, scema di pensiero, è poesia vana, insipida all'assaggio; poesia che non parla, non dice nulla allo spirito; poesia a cui la folla volgare può prendere diletto, ma dalla quale la mente rifugge o non vi torna. E, come tale, è condannata a scadere e perire.

Egli è che oggi la coscienza umana è piena tutta del problema dell'esistenza. Questo ch'è il suo nuovo contenuto fattovi scendere dal Cristianesimo, è pure l'ideale romantico, il motivo, cioè, la materia, il principio ispiratore moderno della poesia e dell'arte in generale. Sicchè più è profondo il pensiero che nell'immagine campeggia o balena, più il poeta ha virtù di internarsi nel problema dell'esistenza, di accoglierne in sè le ansie, i dubbi o la fede, gli spasimi, le gioie, le lotte e le contradizioni infinite tra l'ideale e il reale, l'interno e l'esterno, lo spirito e la materia, il bene e il male, l'essere e il dover essere, il divino e l'umano, Dio e Satana; e tanto più la generazione sua ha forza di perpetuarsi, di resistere al variar dei gusti, dei tempi e delle opinioni. La loro originalità e grandezza, e quindi la loro immortalità, poeti quali Dante, Shakespeare, Goethe, i poeti per eccellenza del romanticismo e del Cristianesimo, le devono alla comprensione di codesto problema.

E ad esso deve pure la poesia di Leopardi la sua energia e potenza. Deriva da ciò la capacità sua di commuoverci, di farci palpitare, di scuoterci nelle più ascose fibre. E, come noi ora, continuerà a scuotere in

avvenire e commuovere anche i posteri più lontani. È una poesia che vive e vivrà, appunto perchè vi si agita il problema dell'esistenza e vi scorre dentro profonda la vena del pensiero.

Ma l'essere il problema dell'esistenza e le contradizioni che vi sono implicate il fondo comune di ogni vera poesia, non vuol dire che ciascun poeta non abbia un modo suo di riguardare, di esprimere l'uno e le altre. Qual è il modo di Leopardi? — Qui è il punto.

Nello spirito del Leopardi, malgrado della scissura, e, a dir così, di sotto e più profonda di questa, giace l'unità. Lo spirito suo, la sua ispirazione è istintivamente dialettica ed unificatrice. Non riflette, non esprime soltanto la collisione, la contradizione esistente fuori di sè, quale obietto che gli sta dinanzi, ch'egli guarda e contempla e discorre, andando da un contrario all'altro, e mostrando e lamentando quanto l'uno sia all'altro inadeguato e sproporzionato. Bensì lui stesso, l'uomo, in sè, nella soggettività sua, è la contradizione, si è fuso, immedesimato, obiettivato con essa; e si sente ed è contemporaneamente e quasi indifferentemente ideale e reale, fede e scetticismo, aspirazione e pessimismo.

L'universo, il mondo della realtà sensibile, fenomenale, è vacuo, accidentale, casuale, inesplicabile. Ei non vi trova nel fondo di consistente e di reale che il dolore e il nulla. Eppure ci è sempre l'ideale, il suo ideale, quello cui egli aspira ed invoca; ci è sempre l'esigenza di un mondo altro e diverso da quello che è. E benchè in effetto non lo trovi questo mondo, non lo dimostri nè lo mostri, ne afferma nondimeno l'esistenza. Anzi più è vuoto, inconsistente, nullo il mondo reale, e tanto più il mondo ideale, se non come realtà, come aspirazione diventa necessario non solo, ma saldo, pieno e consistente. Onde felicità, gloria, virtù, libertà, civiltà sono per lui vane ombre ingannevoli. E non per tanto ei le suppone, anzi le pone, parlandone come di cose concrete e vere con un ardore, con un entusiasmo, che ci rapisce e cui noi ci sentiamo inetti a resistere. E finiamo per stimarle ed amarle non solo, ma addirittura per credervi ed agognarvi. Similmente, alla disperazione e terribilità del suo dolore egli in pari tempo sa opporre una rassegnazione seria e quasi serena. E giunge ad elevarsi al dolore universale, al disopra,

cioè, del dolore suo; a domare e dominare sè stesso; a far tacere il suo *Io* e tutti i suoi motivi personali, arieggiando a volte il pensiero impassibile, libero, padrone di sè in mezzo al tumultuare tempestoso delle passioni. Sicchè si ha qui una contradizione intrinseca: l'ispirazione poetica, l'affermazione dell'ideale che scoppia e si snoda appunto dal più profondo, dal più intimo della negazione sua.

Questo a me sembra il punto, donde è dato intendere la poesia di Leopardi in ciò che ha di caratteristico e di specifico.

A proposito di tale poesia il De Sanctis ha detto: « Leopardi sente Dio in sè e lo nega nel mondo; ama tanto la virtù e la crede un'illusione; è così caldo di libertà e la chiama un sogno: miserabile contradizione ond'è uscita una poesia unica! » — E il Bonghi: « Noi chiudiamo il libro delle poesie di Leopardi non affievoliti, ma pensosi; non increduli, ma credenti; non disperati del bene, ma fiduciosi; non stanchi dell'operare perchè vano, ma vogliosi dell'operare, perchè in tutto e solo umano: è una poesia che non ci culla, ma ci desta. »

De Sanctis e Bonghi dicono bene. Però, se non mi sbaglio, fenomeni così strani, efficacia cotanto insolita, cotanto straordinaria, è pur di lì, da quel fondo dialettico e unificatore che possono derivare la loro spiegazione e giustificazione. Insomma, Leopardi è non solo e non tanto il poeta del dualismo, della collisione, della scissura, quanto il poeta dell'unità. Di una certa unità, beninteso; unità non cosciente, non dispiegata, nè sciolta, nè conciliata, ma implicita, virtuale, istintiva; non quale il filosofo la pensa, la esplica e la mediatizza attraverso le sue differenze, ma quale il poeta se la immagina o meglio l'accoglie e la sente nella sua complessità compatta ed astratta, indifferente ed elementare, impregnata ancora tutta d'immediatezza ed irriflessione.

II.

Meno le energie del pensiero appaiono oggi e sono vigorose e feconde, e più si sente dare a diritto e a rovescio del grande pensatore, del filosofo illustre e profondo alle mediocrità di cui il mondo è pieno. Anche Leopardi molti di maniche larghe amano raffigurarselo

così: è semplicemente un errore. Il pensatore in lui non è pari al poeta. Leopardi non è un pensatore nel senso pieno e rigoroso della parola. Di ciò che risponde al concetto del filosofo, egli non ha in sè pressochè nulla. Alla filosofia e al processo del pensiero speculativo non ha arrecato alcun incremento. Non parlo di vedute sistematiche, di un tentativo, di uno sforzo, pur che sia, per comprendere l'universo nella totalità obiettiva dei suoi princìpi e delle sue idee. Ma neppure si può dire che le sue vedute, sparse, monche, saltuarie, accidentali, come sono, contengano alcunchè di profondo, di comprensivo. In Leopardi, se non tutto superficiale, tutto era un po' istintivo e soggettivo. E tutto mostra che dominanti erano in lui le facoltà immaginose e fantastiche, use a procedere a caso, a seconda delle impressioni, aborrendo il rigore logico ed ogni esigenza di deduzione ordinata, e soprattutto di unità organica. Sicchè, in quanto pensatore, egli è veramente quel che si dice un *dilettante*. Pensa sì, ma più che al pensiero razionale, cede all'impeto, agl'impulsi del sentimento. E se ragiona, non lo fa in guisa equilibrata, ma eccedendo la misura, abbandonandosi alla vena dell'ironia e dell'umore, la quale, per altro, scorre in lui viva, piena, rigogliosa sempre di significato e d'intimità seria ed originale. E così, poetando, filosofeggia a suo modo; ma è vero altrettanto che, filosofando, fa della poesia.[1]

Forse più esatto è il dire che del problema dell'esistenza che gli si era, senza dubbio, affacciato alla mente e, se si vuole, lo agitava tutto e lo tormentava fieramente, egli non vedeva propriamente che un lato, un aspetto solo: quello dell'umano destino. Pure, di questo stesso, se andava rimuginandolo incessantemente, sarebbe troppo l'affermare che sia stato accurato investigatore e scrutatore profondo. Egli crede col dolore e con l'infelicità aver spiegato ogni cosa, quando in realtà porge solo certi fatti e non spiega nulla. Per opera di lui il problema morale non ha fatto il benchè minimo passo innanzi. Il pensare, o meglio l'immaginare altrimenti, dipende ordinariamente solo dall'ignorare o dal non volere approfondire i termini, l'estensione, il contenuto di problema siffatto. Pari ad ogni altro

---

[1] "Ragiona troppo in poesia, e troppo poco in prosa," diceva di lui il Manzoni, senza perciò disconoscerne i grandissimi pregi di prosatore e di poeta. (L. M.)

problema umano, il problema morale non è semplicemente ed astrattamente psicologico, ma eminentemente etico, sociale, storico. Non lo risolve, non lo comprende chi segua le spinte e le controspinte di un sentimentalismo vaporoso e fantasticante. Bisogna sapere o almeno sforzarsi di abbracciarlo metodicamente nella totalità de' suoi aspetti, ne' suoi vari momenti ideali e pratici.

Nulladimeno, fosse per bisogno innato e spontaneo, fosse per effetto delle condizioni a lui personali, fosse in fine pel contatto con la realtà e per l'esperienza della vita e per lo spirito di osservazione portata sulle cose e sugli uomini del tempo suo, un complesso di concetti speculativi Leopardi era pur giunto a formarselo. E per suo uso e consumo aveva nella mente una certa intuizione del mondo e della vita.

Il fondo di codesta intuizione è il pessimismo. Chi dice che Leopardi non sia il *poeta del pessimismo*, dice cosa non esatta. In lui poeta e pensatore si dànno la mano. Se egli lascia libero sfogo al pessimismo suo massimamente ne' *Dialoghi* e nelle *Operette morali*, non è detto con ciò che quello non si mostri e non si faccia valere anche nelle poesie. Il vero è anzi che la sostanza, l'intimo nocciolo di queste, benchè temperato e, quasi direi, neutralizzato nella portata e nell'efficacia sua morale dalle aspirazioni ed anche dalle ispirazioni idealistiche del poeta, è quel complesso appunto di concetti speculativi. Pertanto, ad intendere bene il poeta e la sua creazione, occorre tener d'occhio anche il pensatore.

Evidentemente, il pessimismo di Leopardi accenna alla dottrina che con Schopenhauer ha cercato sollevarsi al grado di una concezione razionale e filosofica del mondo, e che ora l'Hartmann, bisogna dirlo, con maggior larghezza e concretezza va svolgendo, intento a mostrarne gli antecedenti storici e ad approfondirne la legittimità e il valore speculativi. E che tra Leopardi e Schopenhauer corrano certe affinità secrete, ma intime, mi par cosa fuori di discussione. Quindi il De Sanctis, volendo porgere alcune nozioni intorno alle dottrine dell'ultimo, scrive un dialogo e vi mette per titolo: *Schopenhauer e Leopardi*. E dice: « Quasi nello stesso tempo l'uno [Schopenhauer] creava la metafisica, e l'altro [Leopardi] la poesia del dolore. » Nè si limita

a ciò, ma con sintesi precipitosa ed esagerata conclude addirittura: *Leopardi e Schopenhauer sono una cosa.* Il Bonghi poi, in questo meno corrivo e più corretto, osserva: « Il fatto che il pessimismo di Leopardi non fosse il solo che sorgesse, mentre egli scriveva, prova che a sua insaputa il suo pensiero non era solitario e trovava riscontri inaspettati. Il che aggiunge ai motivi intrinseci un altro motivo della fortuna della sua poesia e della sua fama, diventata più anni dopo la morte di lui assai maggiore che non fosse mentre egli era vivente o ne' primi anni. » E in difetto di altre testimonianze, basterebbe quella dello Schopenhauer stesso. « Nessuno, secondo lui, avrebbe ai giorni nostri trattato così a fondo ed esaurito questo problema dell'esistenza (di cui egli si occupa) come Leopardi. Il quale n'è pieno e penetrato tutto, suo tema unico essendo il deridere, il lamentare l'esistenza. E tema siffatto va esponendo in ogni pagina dei suoi scritti, ma con varietà di forme e di modi e con ricchezza d'immagini tali e tante che, non che ingenerare mai sazietà, riesce quasi sempre a dilettare ed a tener tesa l'attenzione. »

Senonchè, accanto ai nessi e alle affinità v'hanno pure le differenze. Massima fra tutte questa: il difetto di coerenza, di ordinamento, di organicità, che sono i caratteri essenziali di un processo filosofico. In sostanza, Leopardi segue il più spesso le fole della sua fantasia o sta pago a certe immagini allegoriche, che con la realtà e col pensiero filosofico hanno poco a che fare. Schopenhauer invece, e dopo di lui Hartmann, costruiscono la loro dottrina filosofica, pensando e speculando con profondità, con serietà più o meno discutibile, ma avendo, ad ogni modo, un metodo; e quindi giungono a metter su qualcosa che non manca di certe apparenze razionali e ha forza di fermare l'intelletto. Esclusivi, senza dubbio, unilaterali nei loro risultati, e specie nelle lor negazioni, pur riviene ad essi il merito di aver schiarito per quali e quanti lati il pessimismo si lasci giustificare e sia sino a un certo punto insuperabile e indistruttibile. — Ora, in che cosa Leopardi si differenzia da Schopenhauer? E in che cosa gli resta indietro?

Poi, Schopenhauer non è il fondatore del *Pessimismo.* L'Hartmann, in uno scritto notevole (nella *Unsere Zeit,*

anno 1880) ha preteso che il pessimismo, come concezione filosofica, discenda da Kant, che vuol dire da colui al quale tutti gli avviamenti, gl'indirizzi e gli sviluppi della filosofia moderna risalgono, prendendovi il lor punto di partenza ed i loro auspìci: *Kant als der Vater des Pessimissimus*, così suona il titolo dello scritto. — È vero ciò? Ed in che senso può ammettersi ed entro quali limiti?

Del resto, in quanto intuito sentimentale, il pessimismo, si può dire, è nato con l'uomo. Lo s'incontra per ogni dove: nell'Oriente, in Grecia, in Roma. È il primo e più persistente grido dell'umanità. La Bibbia n'è tutta riboccante. Che s'apra il libro di Giobbe, le *Lamentazioni*, o l'*Ecclesiaste*, il fondo pessimistico spicca per tutto. E con la Bibbia s'accordano storici, tragici, satirici, tutti i poeti e tutti i pensatori pagani del tempo anteriore come del posteriore. *Vanità delle vanità! Ogni cosa è vanità! Nulla di nuovo sotto il sole!* questo è il tema di Salomone. Ed Euripide prorompe:

> È tutta degli umani
> Un dolore la vita e da' travagli
> Posa non ha....;

E Teognide esclama:

> Non esser nato a' terreni è di tutte
> La miglior cosa, e non mai dell'ardente
> Sole i raggi veder: nato, al più presto
> D'Averno oltrepassar le porte, e carco
> Di molta terra, supino giacere.

Questo aspetto storico del pessimismo lo ha di recente toccato il Bonghi nella introduzione al *Fedone* di Platone, benchè senza farne oggetto d'indagini molto particolareggiate e tenendosi piuttosto ad una veduta generale. — « Si direbbe, osserva egli, che il ripensare di sè, il ripensare del mondo, l'uscire di una vita primitiva spontanea per entrare in una riflessa, il creare una filosofia, una poesia, un'arte, non è servito all'uomo se non per rimpiangere per prima cosa sè stesso. La filosofia e la letteratura indiana, l'ebraica, la greca, la latina, mandano fuori lo stesso lamento. »

Però il pessimismo non è solo. Vecchio come lui, gli sta a fianco l'ottimismo. Due gemelli che si disputano il governo della vita e degli uomini. Ora se lo

barattano, avvicendandosi: ora se lo dividono, coesistendo. Qualcuno ha notato, che stanno tra loro come l'immediatezza e la riflessione. Si è detto: l'uno è la veduta superficiale del mondo e della vita, e si riduce alla facile e comoda dottrina del dottor Pangloss, tutto contento e soddisfatto, che vede ogni cosa andare per lo meglio nel migliore dei mondi possibili; l'altro discerne e sente le incompiutezze, le imperfezioni di tutto ciò che esiste, e non sa darsi pace che il reale sia così lontano, così diverso da ogni ideale, e, disperato, d'ordinario si getta in braccio allo scetticismo e al fatalismo. Comunque, un momento vero nell'ottimismo come nel pessimismo ci è; ma è solo un momento.

Ora qual è questo momento? Se sono intuizioni relative, specchio e riflesso del contrasto, della contradizione immanente ch'è per tutto nell'uomo e nelle cose, quale n'è, presi separatamente, il significato, quale il valore etico? E quando l'uno o l'altro potesse prendere, tenere per sè l'imperio assoluto sulle menti, quali i risultati? Come l'attività interiore della coscienza e quella concreta, pratica, storica, andrebbero determinandosi? E si può dire forse che la vita sia tutta dolore? E se non si può dire ciò, si dirà che sia tutta piacere, gaudio, felicità? Sin dove va, insomma, la ragione, e donde comincia il torto dell'uno e dell'altro? E non vi sarà un punto di fermata, un qualche acquietamento, un momento di conciliazione, nel quale il contrasto e la contradizione appaiano sciolti e superati?

Di qui s'apre la via ad un'altra ricerca. Ottimismo e pessimismo nel mondo cristiano sono diventati altri da quel che furono nel pagano. Il primo era allora puro godimento sensuale e materiale; e il secondo si concludeva in una inerzia, in una passività fatalistica, desolata e desolante. — Quale attitudine ha preso il Cristianesimo rispetto ai due concetti? In che modo li ha trasformati? Non è vero forse che con l'energia spiritualizzatrice tutta sua propria li ha rifatti, elevati ad una più alta potenza? Anzi, non si dirà addirittura che esso, il Cristianesimo, è la verità dell'ottimismo e del pessimismo? Perchè, in fine, se è religione pessimista, non è meno esatto l'affermare ch'è insieme una religione ottimista. Dal pessimismo suo a quello filosofico di Shopenhauer o al sentimentale del Leopardi ci corre. È un pessimismo non scettico nè fatalistico.

Non si termina nell'annientamento, nella negazione pura e vacua, nell'esigenza suprema che l'uomo abbia a sprofondare nel nulla, distruggendosi con le proprie mani. Soprattutto poi, non fa dell'uomo un miserabile giuoco in balìa del fato, della materia e della forza cieca della natura. E non esclama con Leopardi:

> Non ha natura al seme
> Dell'uom più stima o cura
> Ch'alla formica....

Uno dei caratteri specifici del Cristianesimo è di fondere, di contemperare insieme il pessimismo e l'ottimismo. Col sentimento del male, della colpa e della responsabilità, sveglia nell'uomo quello del bene e il bisogno dell'espiazione e della redenzione. Porgendogli poi la visione di un ideale eterno, assoluto e divino, gli suscita nell'animo il desiderio del vero, del giusto, del santo, e entro i limiti del possibile lo appaga.

E per tornare al Leopardi, sino a che punto il pessimismo suo non si risente di questa intuizione propria al Cristianesimo? È forse da confondere tutto e intero col pessimismo antico e pagano? Certo, nelle poesie come nei pensieri egli non lascia trasparire l'ombra di tendenze cristiane e religiose. Pure, quel temperamento medio, barcollante tra l'affermazione e la negazione, quell'idealismo che sgorga di mezzo allo scetticismo, non è forse un riverbero di tutto l'insieme di concetti cristiani, onde lo spirito suo, volere o no, con la nascita, con l'educazione, con l'aria che respirava, s'era pure nudrito? E poi, questa poesia del dolore universale, *des Weltschmerzes*, secondo la bella e forte espressione tedesca, questa potenza infinita dell'individuo di sentire, di abbracciare nella personalità sua morale, nella sua coscienza l'universo intero e i suoi spasimi e le sue aspirazioni, s'è forse altrimenti formata che per l'azione del principio cristiano? Poteva forse formarsi altrimenti, se il Cristianesimo in codesta coscienza umana non avesse fatto scendere il divino, se non l'avesse fatta capace di adergere sino ad esso e di accoglierlo, di portarlo in sè?

Io penso che le domande messe qui via via bastano, non foss'altro, a far sentire quanto l'argomento sia grave e vasto ed insieme attraente. A volerlo trattare a sufficienza occorrerebbe ben lungo discorso. Questo in-

tanto è sicuro: dove non se ne scorgano i vari punti di vista che offre, dove non lo si afferri e non lo si scruti nella complessa natura dei suoi elementi componenti, difficilmente si riesce a dire alcunchè di preciso, di determinato, e che metta il conto di essere saputo intorno a ciò che in sè sia e valga esattamente il pessimismo di Leopardi e della sua generazione poetica, nè intorno alle attinenze di esso con la filosofia in generale e più specialmente con le dottrine ed i sistemi affini, nè, da ultimo, intorno alla misura ed alla maniera in che i concetti pessimistici di lui trovano riscontro, conferma o contradizione, nei principi etici e religiosi del Cristianesimo.

RAFFAELE MARIANO, *Un nuovo libro su Leopardi;* Roma, Tip. Eredi Botta, 1882; pag. 25-40.

Perchè il Leopardi riuscì mediocre nell'Epica e nella Satira.

L'epica, l'allegoria, la satira sono forme diverse da quella che il poeta aveva sin allora unicamente adoperata. Egli non aveva cantato che sè, il suo pensiero, le impressioni che gli venivano dalla vita; il solo coro in somma. Ma ne' *Paralipomeni* volle mettersi in mezzo al dramma, obbiettivarsi in ciò ch'era fuori di lui, dar forma a ciò che non era lui. Or questo dovea riuscire a lui molto difficile. Il suo ingegno era essenzialmente lirico, e, inoltre, le sue condizioni di natura e di fortuna non gli aveano mai consentito di conoscere il mondo nella sua realtà, parteciparne per poco alle voluttà e alle tempeste: la sua vita era stata sempre lirica come la sua poesia. Egli ritrasse sempre sè anche quando parve ritrarre gli altri. A torto il Gioberti chiamollo il felice interpetre di Bruto e di Saffo: questi, ne' due canti intitolati da essi, non parlano che il linguaggio usato tante volte e prima e poi dal poeta nel proprio nome. Non altri che lui sono tutti i suoi personaggi: Consalvo, il pastore dell'Asia, Porfirio, Eleandro, Tristano, l'Ottonieri, ecc. È lui perfino il suo passero solitario, che sta pensoso in disparte e schiva gli spassi; è lui la Ginestra, la quale intende il destino della cose terrene meglio che non facciano

tutti i sapienti del secolo. Spesso l'uno di essi è l'altro in diversa situazione: Bruto è un Porfirio in soliloquio, Porfirio è un Bruto in dialogo con Plotino, Consalvo, Silvia e Nerina sono *amore e morte in azione*. Il mondo esterno non modifica punto l'animo del poeta, i cui pensieri sono sempre gli stessi, sia che egli erri pel deserto dell'Asia, sia che segga alle falde del Vesuvio. E tutti i suoi pensieri non sono che il suo pensiero predominante, lo spaventoso problema dell'universo. Così, non ci è in lui nè la varietà della vita, nè quella qualsiasi varietà che può trovarsi in uno spirito solitario. Quindi egli è il lirico più esclusivo che sia al mondo; al suo confronto è vario il Petrarca, il quale anche lui ha il suo pensiero fisso, sebbene tanto diverso: ma le poche volte che n'esce, fa più bella mostra di sè che non l'abbia mai fatta standoci dentro. Il Leopardi dunque non poteva riuscire in un poema che conteneva tutto un mondo diverso da quello del suo spirito. La lirica, nella quale egli era sommo, è così diversa dagli altri generi d'arte, che le differenze che questi hanno fra loro sono molto minori di quelle, che hanno in comune verso di essa. Onde un poeta essenzialmente lirico non può versare il suo animo in forme tanto da sè discordanti; e se lo tenta, succederà che il suo lavoro avrà le qualità estrinseche, materiali, ma non mai il valore intrinseco delle forme medesime; avrà tutti gli elementi e le parti di una grande epica, ma per entro a quegli elementi si sentirà sempre uno spirito che vi sta come imprigionato e bramoso di un ambiente più conforme a sè. E ciò è accaduto appunto al nostro poeta.

Queste medesime ragioni che spiegano la mediocrità del Leopardi nell'epica, valgono anche a spiegare in parte la sua mediocrità nella satira. La satira partecipa, anzi non è che un brano, un episodio della commedia; anch'essa descrive caratteri, ne' quali occorrerebbe al poeta di obbiettivarsi, di sentire passioni, di comprendere cose che sono diverse da lui. Una satira senza questi elementi drammatici non potrà mai raggiungere le cime dell'arte; il concetto del poeta assumerebbe il tono della predica; e il suo sentimento, per quanto vero e gagliardo, non colpirebbe come colpisce quando è congiunto con situazioni e rappresentazioni comiche d'ogni sorta. Le più belle satire di ogni tempo

sono ricche di tali elementi, creati dal poeta, con quelle facoltà appunto che il Leopardi non sortì grandi dalla natura. Ma, come dicemmo, questa ragione non chiarisce che in parte la sua mediocrità satirica; ce n'è qualche altra che ne compie la spiegazione, e consiste nella natura particolare delle sue impressioni: le quali erano proprio l'opposto di quelle che suol ricevere dalla vita un poeta veramente satirico. Per il Leopardi tutte le impressioni erano dolore: il commercio col mondo, la vista della natura animata o inanimata, l'esercizio del corpo, la contenzione, come diceva egli stesso, del proprio pensiero, il respirare, il vivere medesimo. Onde quando ride di qualsiasi cosa, egli mentisce a sè stesso. Egli non vede mai le cose dal lato comico, come talvolta vorrebbe, perchè neppure per un momento può non sentir dolore, o almeno sentirlo così diminuito, da poter manifestarlo nella forma indiretta dell'ironia e della satira. Di che nasce che il comico, quando egli vuole conseguirlo nell'arte, rimane nelle sue intenzioni; non gli riesce mai di portarlo nelle cose ch'egli intende schernire. Vedete la *Palinodia:* le idee, le persone, che vorrebbe ferire, rimangono illese da' suoi colpi. Il gran poeta, che manifestando sè medesimo nella spontaneità del suo dolore, crea fantasmi divini nel seno stesso della morte e del nulla, e abbellisce fin le tombe, non opera poi nessuna trasformazione quando vuol ritrarre un comico, che non era nel suo spirito. Irride il liberalismo, la statistica, le scienze sociali; ma fa come i mediocri, tenta di rendere ridicolo, frantendendo e menomando, ciò ch'egli non sa far tale co' modi spontanei e potenti dell'arte. In lui non è la fantasia che idealizza, è il risentimento dell'uomo che dà la baia alle cose quali sono nella loro realità esteriore. Certo, è un'ardua pruova codesta di far la satira a idee che commuovono i cuori più generosi. Ma se il poeta è satirico nato, egli è capace anche di questo miracolo: nelle mani di Aristofane la materia cangia natura e diventano ridicoli anche Euripide e Socrate: le sembianze degli uomini e delle cose si capovolgono; il lato serio non si vede più o si vede sotto altra forma. Ma quando questo prodigio non si sa compiere, allora le idee serie e nobili non perdono nulla della loro potenza su' nostri cuori; invano il poeta moltiplica i frizzi: noi ci sentiamo come quando in teatro l'attore

recita una parte da lui non compresa abbastanza: i suoi gesti, il suo riso, i suoi sforzi non ci muovono. I gesti, il riso, l'azione non piglian valore se non dall'intelligenza del carattere; senza ciò rimangono mezzi puramente estrinseci, che non fanno la vera interpetrazione. Tale è il poeta in tutta la *Palinodia;* e notate uno de' punti dove raccolse il suo sforzo per produrre il ridicolo. Egli sente dirsi da un politico:[1]

. . . . lascia
I propri affanni tuoi. Di lor non cura
Questa virile età, volta ai severi
Economici studi e intenta il ciglio
Nelle pubbliche cose. Il proprio petto
Esplorar che ti val? Materia al canto
Non cercar dentro te. Canta i bisogni
Del secol nostro e la matura speme.
Memorande sentenze! ond'io solenni
Le risa alzai quando suonava il nome
Della speranza al mio profano orecchio,
Quasi comica voce, o come un suono
Di lingua che dal latte si scompagni.

Il poeta dice che ride; noi dubitiamo il suo riso non sia che rancore ed amor proprio ferito. Certo noi non ridiamo, nè risero i padri nostri che prima lessero que' versi; non solo perchè le idee e gli uomini assaliti dal poeta sono tutt'altro che risibili, ma perchè la forma stessa nella quale ci appariscono è la più seria, la meno comica che si possa immaginare. Nulla è ridicolo sol perchè sia a noi brutto o antipatico. E qui il poeta è un attore che voleva farci comico un carattere serissimo co' soli mezzi estrinseci dell'azione. Chi voglia vedere la differenza tra l'ironia spontanea, e questa tutta artifizio, paragoni *Gli Umanitari* del Giusti alla *Palinodia,* che hanno un fondo d'idee comuni e una grande somiglianza di situazione. Il liberale, l'umanitario stesso ride di tutto cuore alla viva pittura del poeta toscano; non vede in scena sè, ma una gente da sè molto diversa che ardiva usurpare il suo nome; e nel vederla sì derisa, ci sente quasi

---

[1] Costui, secondo il Brandes, che venuto in Italia raccolse molte notizie intorno al Leopardi dagli stessi amici di lui, sarebbe stato Niccolò Tommasèo. E a me fa ciò credibile quello che del Tommasèo dice il Leopardi nelle sue lettere inedite, che si conservano nella Biblioteca nazionale di Firenze.

il gusto di una vendetta. Ma il liberale quanto trova da sè diverso quello ch'è portato sulla scena dal poeta recanatese? Sente anzi in lui le sue idee, le sue speranze; idee e speranze che già fin da quel tempo muovevano il mondo, faceano versare il sangue più generoso, e lontane tanto dal ridicolo quanto il martire dal buffone.

La *Palinodia* è un deserto che non ha pur un fiore. L'immagine unica è la barba de' politici dalla quale pare il poeta voglia trarre il miglior vantaggio, dacchè ci si ferma molto più che non soglia nella sua consueta rapidità e la fa servire alla chiusa del canto. Ma l'estrinseco non piglia valore nè morale, nè estetico, se non è segno dell'intimo, o se non è che una circostanza accessoria che accresca l'effetto ottenuto con ben altri modi. Il *sapientem pascere barbam* di Orazio è bellissimo in un personaggio che gli atti propri mostrano già sommamente comico, e al quale il poeta, accusatone di follia, può rispondere vittoriosamente: *O maior, tandem parcas, insane, minori.*[1] Aristofane schernisce anche la calvizie di Socrate;[2] ma questi diviene ridicolo perchè siede sulle nubi cibando sè e gli altri di sofismi e menzogne.

Al Leopardi manca principalmente l'attitudine all'ironia. Ne' poeti fatti a ciò da natura, la vista del male, del disordine o di ciò che loro par tale, eccita come un secreto piacere che non è malignità o bassezza di animo; ma è invece un diletto estetico, che nasce dalla contemplazione de' fantasmi che quella vista sveglia in essi, e dalla coscienza di poterli animare colla propria fantasia. E quel diletto estetico prevale al sentimento morale: anche quando il suo cuore sanguina, il poeta pare calmo, anzi gaio. Innanzi a fantasmi di cose odiosissime, egli comprime giù nel fondo dell'animo la sua collera, e s'intrattiene con essi mercè di una pazienza meravigliosa. Quasi più che miracoli di arte, pare abbiano fatto miracoli di abnegazione e di pazienza il Parini ed il Giusti. Il vero è che quella pazienza non è sforzo in essi, ma natura: il cuore trova la sua vendetta nell'opera dell'artista, che trastullandovisi, fa delle cose abborrite tanto strazio, quanto il cuore non avrebbe fatto con tutto l'odio.

---

1 Sat. II, 3.
2 *Le Nuvole*, att. I, sc. II.

con tutta la collera onde era capace. Ma quando quella virtù non è effetto di natura, il cuore sorge improvviso a far le sue vendette egli stesso, e i fantasmi scompaiono, e l'ironia è distrutta. E tale è quasi sempre il caso del nostro poeta. Già, come si è visto, egli si mette a ridere sforzando la sua natura, per la quale in lui si destano ben altri sentimenti: pure non prima questa qualsiasi finzione è cominciata, ch'egli gitta la maschera e combatte a viso aperto e a colpi di spada ciò che andava combattuto ed ucciso con le carezze; chè il poeta ironico è un po' come il fanciullo, che disfà i suoi ninnoli pur col vezzeggiarli. Nella *Palinodia*, la palinodia cessa d'un tratto, quando egli esce in quei versi:

> .... non altro in somma
> Fuor che infelice, in qualsivoglia tempo,
> E non pur ne' civili ordini e modi,
> Ma della vita in tutte le altre parti
> Per essenza insanabile e per legge
> Universal che cielo e terra abbraccia,
> Ogni nato sarà.

È così connaturata in lui, così da lui indivisibile questa tetra contemplazione della vita, che qui, come altrove, come sempre, egli non sa mentirne una opposta, e se qualche volta comincia a mentirla, subito smette e si ritrae dall'impresa come da un delitto, da una profanazione appena tentata. A questo modo nessuna bella finzione poetica è più possibile. Vedetene tra gli altri un esempio insigne ne' *Paralipomeni*. Egli ammonisce i lettori di non maravigliarsi che i topi in tempi remotissimi siano stati tanto diversi da quello che oggi sono, perchè, secondo la filosofia contemporanea, la civiltà è stato naturale e primitivo, e la vita selvaggia è stato di corruzione: e questo, s'è vero dell'uomo, dee essere avvenuto delle specie tutte, anche de' topi, che, decadendo, dovettero perdere le facoltà primitive. Come si scorge da quel luogo, il poeta intendeva combattere la filosofia contemporanea e il domma cristiano del peccato originale, a cui sul principio mostra di aggiustar tanta fede, da spiegare con esso la grande metamorfosi del mondo, per la quale non solo all'uomo, ma anche ai poveri topi erano venuti tanti guai. Or se avesse avuto la capacità e la pazienza di perdurare in quella ostentazione di fede,

il poeta si sarebbe assicurata una sorgente preziosa di comico, e avrebbe colpito quella religione da lui tanto abborrita con armi ben più taglienti che non sono que' suoi ragionamenti in versi. Ma egli non avea quella virtù per cui l'Ariosto crede a Turpino e il Manzoni al suo anonimo; onde, non appena cominciava a far l'applicazione del domma della Caduta a tutte le specie animali, nella quale veramente era il comico del concetto, che esce apertamente a dimostrare, come quella filosofia e quella religione siano contradette dalla ragione e dalla storia. Fatto questo con tutta serietà, e con argomenti tirati a fil di logica, che non hanno di poesia che il metro e la rima, invano egli tenta poco dopo di mentire quella fede, di ridar vita a quella finzione ironica, ch'egli stesso avea distrutto: invano ripiglia:

> Per tanto in civiltà, data secondo
> Il grado naturale a ciascheduna,
> Tutte le specie lor vennero al mondo,
> E tutte poscia da cotal fortuna
> Per lo proprio fallir caddero in fondo;
> E infelici sono or; nè causa alcuna
> Ha il ciel però dell'esser lor si tristo
> Il qual ben al bisogno avea provvisto;

invano tenta di provocare il nostro riso, facendoci intravedere che se il topolino è sempre pieno di paura, la colpa in fondo in fondo è di quella benedetta Eva, che colse il pomo e precipitò tutti i viventi nella propria ruina. Il poeta stesso ci ha aperto gli occhi, e l'illusione è dileguata per sempre. Due situazioni opposte non possono compenetrarsi l'una con l'altra; e la fantasia e la ragione non possono godere contemporaneamente ciascuna del proprio obbietto, come non sono compossibili la vista delle cose reali nella veglia e le immagini che se ne hanno ne' sogni.

Così in questo importantissimo luogo del poema nè la filosofia nè l'arte conseguono alcun vantaggio; anzi la prima, volendo abbattere il domma della Caduta, non riesce che a infrangere l'arme che a ciò adoperava, cioè l'arte. Quel domma, che sotto forme diverse si trova in fondo a tante tradizioni antichissime, ch'è il fondamento e l'anima della religione cristiana, e che dopo tanti secoli dura oggi misterioso e terribile per milioni di credenti; e dove invece è

rigettato, lascia in sua vece il tormentoso problema del dolore; quel domma non potea perder nulla della sua solennità per i sofismi e le celie di un uomo, che forse intanto nel suo segreto piangeva. Nè que' sofismi e quelle celie sono poesia, come non sono eloquenza la parola minacciosa e la rettorica del predicatore, quando vuole atterrirci descrivendo gli effetti della Caduta. La poesia la fa sempre un'idea propria e meditata, per entro la quale si guardino le cose del mondo; un'idea, religiosa o no, ma con cui si concordano gli affetti e i movimenti tutti dell'anima. Vedete come un'idea simile produca in Milton, a proposito appunto di quella Caduta, tesori di poesia. Vedete a che altezza egli si levi, quando, per effetto del fallo di Eva, sente il fremito della natura che decade dalla sua nobiltà originaria;[1] e vede la Morte e la Colpa slanciarsi tra le sfere, e le stelle impallidire e i mondi erranti ecclissarsi; e gli Angeli, ministri della vendetta divina, varcare gli spazi del firmamento, mutando i movimenti degli astri e tutte le leggi primitive della natura:[2] spettacolo stupendo, che non è descritto nella Bibbia, dove si trovano i due estremi della creazione e della distruzione, e che il poeta puritano ritrae con tanta verità come se ne avesse avuto una rivelazione particolare. È questa la poesia della fede. La poesia della negazione anch'essa ha toccato più volte a quel domma, e benchè non abbia prodotto bellezze eguali a quelle della ispirazione contraria, pure ha conseguit taolora qualche effetto estetico. Come in tanti altri luoghi, è felice l'ironia del Byron in quello dove egli mostra di credere che « noi abbiamo le nostre anime da salvare dopo la pecca di Eva e la caduta di Adamo, che trascinò nella tomba tutto il genere umano, e di più i pesci, le bestie e gli uccelli. » E poi soggiunge che « la Provvidenza presiede anche alla morte del passero, quantunque noi ignoriamo in che modo il passero peccasse, se non fu per essersi acchiocciolato sull'albero di cui Eva cercava sì avidamente i frutti. »[3] Qui l'ironia colpisce perchè il poeta ha saputo mentire la fede ch'egli irride, e nulla avea detto innanzi che apertamente la negasse; e sopra tutto

---

1 *Paradiso Perduto,* Lib. IX.
2 *Paradiso Perduto,* Lib. X.
3 *Don Giovanni,* IX, XIX.

perchè, non solo in quel punto, ma in tanti altri del poema, ci avea così disposti, da non ripugnare, almeno per qualche tempo, a certe impressioni e a certi affetti, per quanto diversi da quelli onde si compone l'ordinario viver nostro. Il che vuol dire ch'egli, pur rovesciando e capovolgendo a suo modo il significato e le forme di tante cose, ha saputo farcene avere una visione talvolta non meno poetica di quella che esse hanno o possono avere nella contemplazione seria e solenne di una fantasia religiosa. Nell'uno e l'altro esempio, vedete che una idea tira a sè il cuore del poeta, e, divenuta con esso una forza unica, impronta il mondo del suo suggello. Ma nel nostro Leopardi il cuore si ribellava all'idea, perchè lì dentro non ci era nè la fede del Milton, nè l'*umore* del Byron; c'era un dolore profondo, incapace di assumere altra forma che quella sua unica immediata e nativa, e che rompea tutte le altre innaturalmente sovrapposte, o almeno le rendeva languide e scolorate.

Bonaventura Zumbini, *Saggi Critici*; Napoli, D. Morano, 1876; pag. 17-29.

L'italianità del Giusti e le « chicche » manzoniane.

Il Giusti, sedendo nella piccola schiera degli scrittori davvero originali e che nel nostro secolo onorarono l'Italia, spicca in mezzo ad essi per una fisonomia schiettamente e direi quasi rigidamente italiana. Voi sapete come, sul finir del secolo scorso e sul principiare di questo, l'Italia da prima socchiudesse, poi spalancasse le sue porte alle letterature straniere. Fu un bene? — Fu un male? — Questione omai inutile, dal momento che tutti sono d'accordo nel riconoscere che fu la conseguenza di un moto storico, complesso e inevitabile. A quel modo che la vita e la coltura italiana fluirono per tutta Europa quando noi, usciti dal medio evo, avemmo riaccesa la fiamma dell'incivilimento, la vita e la cultura di tutta Europa dovevano rifluire sopra di noi, quando, maturatisi i tempi e fatta più diffusa la civiltà, il vivere sequestrati e rinchiusi nel concetto delle vecchie nazionalità intellettuali, sarebbe stato lo stesso che morire d'isolamento o ammuffire nella inedia; quando (come dicevano quei del *Conciliatore*) le Alpi

non potevano, anche volendo tutti gli Italiani, tramutarsi in una gran muraglia chinese.

Ed ecco che tutti i nostri scrittori sentono questo soffio oltramontano e, a seconda che sono deboli o forti, piegano a imitazioni servili o mutano in sangue ed anima la vita che spira dal di fuori per trasfonderla poi in opere segnate d'impronta originale; non però tanto che ogni indizio di quella derivazione ne rimanga del tutto celato. Così in Ugo Foscolo, prosa e versi, senti un alito che non viene nè da Zacinto, nè da Bellosguardo: senti che l'uomo ha pianto sulle lettere della *Nuova Eloisa*, ha palpitato e disperato con Werther, s'è mescolato alle visioni melanconiche dei poeti inglesi. — Perfino intorno alla fronte olimpica di Vincenzo Monti vedi, in principio e in fine, ondeggiar qualche falda di nebbia caledonica.

Nel Niccolini e nel Guerrazzi, che insieme al nostro compongono la gloriosa triade toscana, gli effetti della letteratura straniera sono del pari manifesti: e nelle tragedie del primo, vedi mescolarsi e urtarsi colla corrente greca e alfieriana quell'altra corrente di passione e di moti drammatici, che va da Guglielmo Shakespeare a Federico Schiller; mentre nell'anima forte del Livornese aleggia lo spirito del Byron, come in proprio dominio. E te lo direbbero, s'egli stesso nol confessasse, le sue fantasie traenti al cupo e al feroce, e quell'inquieto e frequente affaticarsi dell'estro dietro immagini strane e sentenze inaspettate.

Giuseppe Giusti, all'opposto, batte una via propria e in tutto casalinga. Già egli non prova nè predilezione nè gusto per i libri forestieri. In una sua lettera a Silvio Giannini li chiama in genere *libracci;* dice che ha « qualche volta la breve pazienza di leggerli e che gli lasciano nella testa una striscia d'argento falso come le lumache. »

Basterebbe la sua lettera al Tabarrini, in cui discorre dei classici con sapiente amore d'artista, e di Victor Hugo con un laconismo quasi sprezzante, per dimostrare che quest'uomo viveva presso che del tutto fuori dell'ambiente letterario contemporaneo; e che era certamente al polo opposto del concetto di letteratura europea vagheggiato da Giuseppe Mazzini.

Ho a dirvi tutto intero l'animo mio? Con meno ingegno e con un senso dell'arte meno fine ed elevato,

Giuseppe Giusti riusciva uno di quei *conservatori* grettamente chiusi nella loro italianità e ombrosi di tutto ciò che varca appena di un pollice la tradizione classica e il sacro suolo di Grecia e Roma, dei quali non resta oggi in Italia che qualche raro e vecchio superstite tra' maestri di rettorica; e trova degli increduli chi racconti che uno o due siedono ancora sulle cattedre delle nostre Università.

Invece il Giusti, mercè un animo singolarmente fatto e un ingegno davvero privilegiato, seppe, come poeta, trarre grandissima utilità da questa sua solitudine.

Dagli scrittori italiani suoi coetanei ed amici egli derivò di seconda mano quel tanto che gli abbisognava della cultura generale del suo tempo, mentre poi le grandi e feconde agitazioni degli spiriti moderni nell'arte e nella vita egli intuiva e sentiva in sè stesso senza bisogno di dichiararlo e senza aiuto di teoriche trascendenti il giro abituale delle sue idee. Ma appena egli si lascia un poco andare a certe forme ondeggianti e vaghe, che sono forza e debolezza dell'arte moderna, come gli avvenne nella poesia *Il sospiro dell'anima*, ecco ch'egli entra subito in diffidenza di sè, sorride cogli amici di questo suo tema *aereo*, e lo chiama un *effetto del contagio che corre*, e s'affretta a rincasare; proprio come la sua *chiocciola*, salvo che non è sua dimora un breve guscio, ma un palazzo pieno d'aria, di luce e d'incanti.

E di qui la originalità, lasciatemi dire, incomparabile di Giuseppe Giusti. Il frequente ricorrere nelle sue lettere e nei versi dell'epiteto *paesano* sintetizza quella sua particolare indole d'uomo e d'artista. Quell'epiteto, voi sentite che egli se lo ripete e se lo gusta dentro, con una compiacenza che tiene a un tempo dell'orgoglio e della voluttà. « Mi sento paesano, paesano! » — Ed è davvero in tutto e sempre: nei vari aspetti della vita, negli usi, nei gusti, nelle idee e nelle ispirazioni. Tutta quella forza d'ingegno e di volontà che gli altri scrittori mettono a slargarsi nelle relazioni esteriori, egli la spende a raccogliersi e internarsi in quello che egli chiama *il mio me*, scavando, scavando in quel suo naturale italico e toscano fino a toccarne le più intime e vitali strutture: e tal volta vi riesce al punto che una vera e nuova e grande poesia — fusa di lirica e di satira — esce da quel suo lavoro solitario

e in apparenza così semplice e piano. E allora, il Giusti poeta vi sta dinanzi come l'ultimo grande autoctono di questa terra saturnia, ove l'ingegno parve piovere a torrenti insieme alla luce del sole, destinato a resistere a tutte le malignità del tempo e attraversare incolume tutte le vicende della storia.

Il più bel segno estrinseco di questa profonda e squisita italianità del Giusti, voi l'avete nella sua lingua: così ricca, così varia, così pieghevole a tutti gli atteggiamenti del pensiero, e, sieno pur novi e balzani, così agile a seguire e secondare tutti i salti dell'estro, e sopra tutto intinta di un sapore così naturale e casalingo che incantò fino i Toscani suoi coetanei, a moltissimi dei quali parve la scoperta di un tesoro domestico indegnamente obliato e sperso tra le ferraglie e i mobili disusati.

Pei non toscani fu addirittura una rivelazione. Man mano che le poesie del nostro serpeggiavano da un capo all'altro della penisola, passando di soppiatto d'una in altra casa, d'uno in altro lettore, gli Italiani acquistavano, riflessa e provata, la coscienza, che prima avevano un po' in confuso, di possedere una lingua non ricca solamente di ricchezze potenziali e astratte, chiusa nei vocabolari come certe essenze nei barattoli del farmacista, ma ricca di ricchezza viva, spicciola e corrente: una lingua con cui potevano tutto significare in modo pronto, preciso ed efficacissimo, senza bisogno di storcere una frase francese o del dialetto a desinenze toscane. Fu quindi il Giusti, se non principio, certo spinta vigorosa ad una reazione salutare. E se oggi nei libri, nelle tribune e persino (chi lo avrebbe preveduto?) nei giornali, si scuopre un miglioramento innegabile quanto alla maniera di scrivere, e se appare negli Italiani un certo studio a riconquistare e adoperare, fra l'arcaismo e il neologismo, una lingua vivente e nazionale, è giustizia riconoscere che questo lieto prodigio è opera in buona parte di Giuseppe Giusti divenuto il più popolare dei poeti italiani, i cui versi letti, studiati, mandati a memoria si convertirono in prontuario di modi italiani ed aiutarono a risvegliare ed acuire nel popolo il senso della sua bella lingua, che per molte cagioni e circostanze aveva dentro addormentato ed ottuso....

Il signor Bizzi (e me l'aspettavo) ha tirato fuori

il commento di Carducci alle ormai famose *chicche* manzoniane. Intorno a queste chicche e al commento dirò, come soglio, l'animo mio aperto.

Io ho più volte letto attentamente la prima lettera di Alessandro Manzoni a Giuseppe Giusti: e tanto nel suo insieme come nel paragrafo delle *chicche*, non mi è mai riuscito di scorgervi il più piccolo cenno di restrizione alle lodi amplissime, che il gran lombardo (Carducci dice il *gran fornaio*) tributa con vera abbondanza di cuore alle prime poesie giustiane.

Il Manzoni dichiara al Giusti ch'egli, a colpo sicuro, riconoscerebbe le sue poesie anche se gli pervenissero senza il nome dell'autore, perchè « son chicche che non possono essere fatte che in Toscana, e, in Toscana, che da Lei; giacchè, se ci fosse pure quello capace di far così bene imitando, non gli verrebbe in mente d'imitare. Costumi e oggetti, realtà e fantasie, tutto dipinto; pensieri finissimi, che vengon via naturalmente, come se fossero suggeriti dall'argomento: cose comuni, dette con novità e senza ricercatezza, perchè non dipende da altro che dal vederci dentro certe particolarità che ci vedrebbe ognuno, se tutti avessero molto ingegno; e questo, e il di più, in un piccolo dramma popolato e animato, e con uno scioglimento piccante, e fondato insieme su una verissima generalità storica. »

Lo ripeto: o in me si è talmente oscurato ogni senso critico che non so più rilevare il significato d'un discorso qualunque, o queste del Manzoni al Giusti sono lodi piene e superlative, senza alcun senso o sottinteso di eccezione. La originalità — massimo argomento di elogio per un poeta — vi è significata pel Giusti in termini che niuno potrebbe desiderare più chiari ed assoluti.

Evidentemente la parola *chicche* è messa lì come un leggero traslato molto proprio allo stile familiare d'una lettera, naturalissimo nel Manzoni che usava mettere una punta di facezia anche nelle cose più seriamente pensate. Chiamò chicche, ma chicche inimitabili, le poesie del Giusti, in quella stessa guisa ch'egli avrebbe potuto dire, accennando una coppa d'argento stupendamente lavorata: « sono *gingilli* che solamente Benvenuto saprebbe cesellare. »

Enrico Panzacchi, *Teste Quadre;* Bologna, Zanichelli, 1881; pag. 228-237, 251-53.

Il Belli e il Ferretti.

Il Belli, ne' duemila e più sonetti che scrisse in dialetto, intese a ritrarre il carattere e la vita del popolo, o, a dir meglio, della plebe di Roma. Ciò che lo distingue da tutti gli altri scrittori di dialetto, compresi quelli che prima di lui tentarono il romanesco, è questo: che gli altri si servono della lingua del popolo per esprimere, quasi sempre, sentimenti e pensieri propri, ed egli invece se ne serve per esprimere sentimenti e pensieri del popolo stesso, mettendolo addirittura in scena e facendo parlar sempre lui. E, come si sarebbe guardato bene di alterare solo d'un ette la lingua, così stava sempre all'erta per non uscir dai confini del pensiero popolare. Dimanierachè, se in quel ch'egli dice tutto non fu detto dal popolo, non c'è però nulla che il popolo non potesse dire; e da ciò nasce quella fusione maravigliosamente perfetta, che si ammira in lui, tra la materia e la forma.

Chi ha dimorato in Roma, e legge il noto sonetto della *Poverella*, [1] gli pare d'aver sentito mille volte chiedersi l'elemosina proprio con quelle stesse parole. Eppure, nessuna accattona ha mai parlato in versi, e molto meno in versi legati in quell'ardua forma! Ma il poeta ha potuto produrre questa illusione, appunto perchè da ciò che anche lui aveva realmente udito, ha

---

[1] Benefattore mio, che la Madonna
L'accompagni e lo scampi d'ogni male,
Dia quarche cosa a sta povera donna
Co' tre fiji e 'l marito a lo spedale.
Me la dà? me la dà? dica, eh? risponna;
Ste crature* so' ignude talecquale
Ch'el Bambino la notte de Natale;
Dormìmo sott'a un banco a la Ritonna.**
Anime sante! *** se movessi un cane
A pietà! Arméno ce se movi lei,
Me facci prènne un bocconcin de pane.
Signore mio, ma propio me la merito,
Sinnò, davéro, nu' lo seccherei....,
Dio lo consoli e je ne rènni merito.****

* Queste creature: i *tre figli* che ha con sè.

** "Presso il Pantèon, chiamato volgarmente la *Rotonda,* veggonsi de' banchi di venditori di commestibili, aperti solo sul davanti, in modo da poter offerire, come offrono, un meschino ricovero agli indigenti." *(Nota del Belli.)*

*** Sottintendi *del Purgatorio*. È un'esclamazione di dolore.

*** "Le pitocche, non estremamente plebee, così sogliono accattare. Le parole di questo sonetto debbono articolarsi con prestezza e querula petulanza." *(N. d. B.)*

indovinato felicemente ciò che in altri casi simili avrebbe potuto udire: dal fatto reale è asceso al probabile, dando sempre rigorosa unità alle sue scene, e scolpendo i caratteri con tanta sicurezza, che spesso fin dalle prime parole si rivelano interi.

Questa perfetta verisimiglianza s'incontra in tutti i sonetti del grande poeta. Solo in alcuni, e particolarmente di quelli politici, il concetto è troppo studiato o troppo alto, e ci si sente un poco la personalità dell'autore. Nè deve recar maraviglia che, ciò non ostante, i sonetti politici siano più noti e ammirati degli altri; perchè, prima di tutto, il difetto da noi notato si trova in pochissimi, e poi è ben naturale che, specialmente ai non romani, paressero più belli questi sonetti in cui il poeta si eleva, qualche volta anche per conto proprio, a un ordine d'idee comuni e ben accette a tutta Italia, che non quegli altri in cui ritrae fedelmente il sentire e il pensare speciale della plebe romana, e che non offrono un immediato raffronto col vero, se non a chi abbia ben conosciuto quella plebe. Il difetto dunque giovò, anzichè nuocere, alla fama del poeta, ed è anche una prova incontrastabile che egli, quando concepiva e scriveva i sonetti politici, era tutt'altro che clericale.

L'elezione che il Belli fece del sonetto e della forma dialogica per attuare il suo vasto disegno, non fu di certo fatta a caso. Scelse il sonetto, perchè esso è il più adatto per allogarvi piccole scene, potendo anche allungarsi con la comoda *coda*, se la scena si allunghi. Scelse la forma dialogica, perchè la richiedeva il soggetto stesso. Il Romano, come tutti i meridionali, non cerca il pensiero nella solitudine e nel silenzio, ma nella compagnia e nella conversazione; e se non può parlar co'suoi simili, parla col cane, col gatto, con l'asino, col canarino, col tempo cattivo, co'santi, con la Madonna. Anzichè studiarsi di recare nella parola i prodotti della riflessione, egli si studia piuttosto di far nascere la riflessione dall'uso della parola.[1] Volendo dunque rappresentare un tal popolo, la forma dialogica è quasi una necessità; perchè questo popolo, basta lasciarlo parlare, e si rappresenta da sè. A Roma (come, del resto, in tanti altri luoghi), anche la predica re-

---

[1] Cfr. SCHUCHARDT, *G. G. Belli und die römische Satire* (*Beilage zur Allgemeinen Zeitung*. Anno 1871, dal n. 164 al 167).

ligiosa assume spesso codesta forma. Io da bambino ho visto delle vere commedie o farse, rappresentate sopra una specie di palcoscenico costruito in mezzo alla chiesa di San Rocco a Ripetta. Un gesuita, grasso e rubicondo come un caratterista, recitava la parte del miscredente, e ne diceva di tutti i colori; mentre un altro gesuita, che pareva un San Luigi Gonzaga, si sbracciava per convertirlo. A certi punti le risate del pubblico andavano alle stelle, proprio come in teatro; e la farsetta finiva, già s'intende, col ravvedimento dell'incredulo.

Ma con quanta varietà il Belli ha saputo servirsi della forma dialogica! la quale, mantenuta in così straordinario numero di componimenti, sarebbe diventata monotona. In un sonetto avete un dialogo tra due o più persone che parlano tutte il romanesco; in un altro invece, uno degl'interlocutori usa l'italiano o, se straniero, qualche cosa che gli somiglia. Ora incontrate un vero e proprio monologo; ora parla una sola persona, ma con altre, e riferisce discorsi di terzi, spesso in lingue straniere o in italiano, romanescamente spropositati. Infine, in molti sonetti parla pure una sola persona; ma (cosa mirabile!) dalle sue parole voi capite subito, senza nessunissimo sforzo, le risposte dell'altro o degli altri interlocutori, e perfino i gesti, le mosse, tutta insomma la controscena. Quest'ultima specie di dialogo, se non può dirsi che l'abbia inventata il Belli, perchè forse se ne incontra brevissimi e fuggevoli esempi in quasi tutti gli autori, è certo però che nessuno ha saputo adoperarla come lui, in componimenti interi, e tanto spesso, e con tanta maravigliosa evidenza. E, adoperata così, a me pare la più efficace; perchè tien desta l'attenzione del lettore, solleticandolo continuamente con quel piacere di leggere tra le righe, d'indovinare da sè tante cose: quel piacere che spesso ci fa ammirare le opere de' grandi artisti, più per quello che sottintendono, che per quello che dicono....

Luigi Ferretti continua sì, e fedelmente, la maniera del Belli, della quale conosce tutti i segreti; ma tratta soggetti affatto nuovi, o che il Belli ha trattato sott'altro aspetto. In altri termini, egli si serve dell'arte stessa del maestro, del quale par che possieda anche la fecondità prodigiosa; ma non pesca le sue impressioni nelle opere di lui, bensì le riceve dalla vita reale

in cui vive e che in tante e tante cose non è più quella de' tempi del Belli. Vedete, per esempio, che fior di partito ha saputo cavare dalla nova usanza di andar vendendo i giornali per le strade:

ER SERVITORE A SPASSO.

A me? me pare d'avé vinto un terno
De nu' stà più a servì quel'assassino
De l'avvocato.... 'Na vita d'inferno
Da méttecese a letto 'gnitantino.
Quer che m'ha fatto faticà st'inverno!
Manco m'avessi [1] preso pe' facchino.
E po' 'n'aria, perdio, ch'er Padreterno
Appett'a lui divent'u' regazzino.
Adesso?! Già ciò [2] quarche cosa in vista,
Ma casomai che fussi un po' spallata,
C'è la cariera mo der giornalista.
Le cianche [3] ce l'ho svérte, un bèr vocione,
S'ariccapézza 'na bona giornata,
E poi, si nun fuss'artro, la struzzione!

Qui non c'è nulla di rubacchiato al Belli, e c'è tutta l'arte sua. C'è l'unità rigorosa del componimento, il quale vi sta davanti come un piccolo tutto, armonico e compiuto, col suo principio, il suo svolgimento, il suo fine. C'è la metà del dialogo felicemente sottintesa, poichè alle prime parole voi capite subito che un amico del servitore, incontrandolo, gli ha domandato se gli sia rincresciuto che il padrone l'abbia cacciato via; e quando il servitore dice: *Adesso?!* capite del pari, che l'altro deve aver detto: — E adesso, che farai? — Il carattere del protagonista, fuggifatica e presuntuoso, è lampante. Lingua e costrutti perfettamente romaneschi; e romaneschi e bellissimi i particolari che dan vita al quadretto, come il ravvicinamento del *Padreterno* col *regazzino*, la gravità comicamente misteriosa di quel *Già ciò quarche cosa in vista;* il doppio senso della parola *cariera;* lo sproposito, malizioso per conto dell'autore, ma popolarissimo, del *giornalista*, che ricorda il piccolo Oreste della *Quaderna di Nanni;* e finalmente il tono serio della ridicola chiusa, fatta anche più ridicola dallo storpiamento *struzzione*, il quale par che derivi non da *istruire*, ma da *struggere*, e così ferisce quei giornali che non rispettano nulla.

---

[1] M'avesse. [2] Ci ho. [3] Le gambe.

Badi però il Ferretti che ne' versi 3°, 4°, 5° e 6° di questo sonetto, a me pare ci sia qualcosa di superfluo; e credo che il Belli, in tal caso, avrebbe trovato altri nuovi particolari, che li rendessero più variati e concettosi. Questo difetto, che qui si vede appena, coperto com'è abilmente dai differenti modi onde fu toccata la medesima corda, io ho voluto notarlo, perchè mi pare visibilissimo in qualche altro sonetto del nostro autore, e perchè son sicuro che egli può emendarsene. [1]

Luigi Morandi, Prefaz. ai *Centoventi Sonetti in dialetto romanesco* di L. Ferretti; Firenze, Barbèra, 1879; pag. 1-7, 33-35.

Le « Lezioni » del Settembrini. [2]

Un degno professore e scrittore veneto mi scriveva, giorni fa [1867], intorno a questo *magnifico lavoro*, com'ei dice, con frasi veramente esagerate: « Io sono innamorato del Settembrini. Non giunsi ancora alla fine di questo primo volume, perchè ogni tratto torno a rileggere ciò, che ho letto. Tutto tutto mi piace immensamente. Vorrei parlarne, per farlo conoscere quanto vale; ma bisogna, ch'io mi abitui a questa febbre della mente e del cuore, che mi si riproduce a leggerlo. Il Settembrini prende con le sue mani tutti quelli, che scrissero di letteratura in Italia e fuori, e me li butta tutti nel sepolcro; poi vi si siede su lui, perchè non escano più mai. »

Ecco fotografata la prima impressione, che producono le *Lezioni* del Settembrini: quella prima impressione, onde, per consiglio del Talleyrand, dovremmo diffidare, stantechè sia la buona. Ma il Talleyrand s'ingannava: la prima impressione, come ogni umana cosa, è un misto di buono e di cattivo, di vero e di erroneo. Il volgo se ne appaga: chi non si crede volgo, non giunge se non a distruggerla con un po' di riflessione, a rovinare il mondo dell'apparenza, senza surrogargliene un altro tutt) pensiero; chi principia davvero a sceverarsi dal volgo, ricercherà pazientemente la

---

[1] Ahimè! il Ferretti morì il 7 luglio 1886.
[2] Vol. I; Napoli, Tip. Ghio, 1866.

causa della impressione nell'essenza dell'obietto. Proviamoci a farlo noi stavolta.

L'effetto immenso, affascinante, dell'opera del Settembrini sul lettore dipende da questo: che è soprattutto un'opera d'arte. Ordinariamente, in Italia, nulla di meno letterario, di meno artistico, di meno estetico, che una scrittura, anche pregevole, sulle lettere, sulle arti, sulla povera estetica; manca l'economia fra le parti; le biografie son cataloghi di date e di fatti; le bibliografie analisi secche, giudizi subiettivi. La rappresentazione brilla per l'assenza; stile e lingua sfolgorano per la loro oscurità. Peggio poi, se l'autore ambisce fama d'elegante, fiorito, o se aspira a taciteggiare. Allora frasi e frasche e fragore, rettorica a più non posso, e noia senza fine pe' leggitori; ma nessun concetto, che risulti chiaro dall'opera, che s'imponga alle menti vivo, pieno di moto. Però, sendo pur troppo vero, che, appunto secondo gli usi ereditati dallo scorso secolo,

> S'usa ora in Grecia un traffico di lode,
> Purchè il lodato al lodator risponda,
> E l'adulazïon va per vicenda: [1]

da'sopracciò e da' gazzettieri si battono un po' le mani, senza coscienza, al nuovo scrittore in gala, e.... la storia letteraria ha una nuova esaltazione di nullità a registrare.

Ma come è riuscito a Luigi Settembrini di perdurare artista, favellando di trecentisti e di quattrocentisti (chè sino alla fine del quattrocento giunge questo volume)? Come di attribuire una fisonomia spiccata, parlante, a que' traduttori ed a que' scombiccheratori di libretti ascetici, che farebbero figurare per uomo di spirito il padre Antonio Bresciani; ed a que'compilatori di libracci eruditi, che indurrebbero ad allogare Cesare Cantù fra gli scrittori originali; ed a quegli inchiostratori di libelli polemici, che farebbero sembrar temperanti e costumati i più irruenti giornali odierni dell'Italia meridionale? Certo, ad ogni storia letteraria, serve di sustrato una quantità maggiore o minore di erudizione, chè l'erudizione è il fondo del lavoro, e, tranne un po' di rettorica per levigare la

[1] MARTELLI, *Femia*.

mole indigesta, l'arte non pare che ci abbia da far nulla, e sicuramente non ci hai mai avuto da far nulla in Italia. Ma il secreto del Settembrini è presto detto: egli ama daddovero, passionalmente la Letteratura Italiana, e la sente quindi tutta; e poi ha messo tutto sè stesso nel libro.

Egli ama, ripetiamo, appassionatamente la Letteratura Italiana, anche dove la riflessione gli fa scorgere e la buona fede lo induce a confessare qualche difettuccio od aberrazione: pensando *che, se ne trova una cagione razionale, questi difetti saranno bellezze* (pag. 182); così voi impazzite per quel neo sulle labbra della vostra donna, che ad ogni altra imputereste a difetto; così appunto Michele Montagna prediligeva Parigi *tendrement jusques à ses verrues et à ses tâches*. Egli s'immedesima col suo tema, consente in tutte le sue vicende, e non gli sta mica ostilmente a fronte, com'è il caso, per esempio, nel ringhiosissimo Cesare Cantù. Quest'ultimo mi raffigura un grand'Inquisitore, che tenga sulla scranna de'torturandi la povera nostra letteratura, veementemente sospetta d'erotica ed eretica pravità, e le accumuli pruove sopra pruove della pretesa colpa, e gliela rinfacci, e la colli, l'attanagli e la sloghi tutta. Il Settembrini, invece, sembra un vecchio amicone di famiglia, che si adagia a sedere nella poltrona; e quella furbacchiotta dell'Arte nostra gli corre a raccontare tutte le sue civetterie e le burle e gli scappucci.... Il povero confidente non approverebbe sempre, ma dove pescare il coraggio di risentirsi e di rimproverare quella bellissima, dilettissima? Anzi l'aiuterà a coonestare le imprudenze, ad occultare gli spropositi; e, se madamigella s'è lasciata inavvertentemente sfuggire qualche paroletta equivocuzza, una sciocchieriuola, v'aggiungerà comenti e spiegazioni da farla parere semplicetta e spiritosissima.

Questa idolatria del Settembrini è connaturata affatto diversamente dall'affezione, che il più gretto erudito non può non portare anch'egli al suo tema, e senza la quale, certo, neppur l'abate Girolamo Tiraboschi avrebbe condotto ostinatamente a termine i suoi non so ben quanti volumi. Non è una pura consuetudine per essersi affaccendato anni con l'argomento; non è quel senso di riconoscenza, che una civettuola suole avere per l'abito, che ben le si attaglia, che una

logica suole avere pel cavalluccio, che la fa figurare. Nossignori. Egli *considera la letteratura nostra nella nostra Storia;* e l'ama perchè *l'artista sorge quando riposa il guerriero* (pag. 358); e perchè *noi fummo artisti, perchè non fummo soldati; e chi ben considera, vede, che il primato nostro nelle arti ci costa la perdita della libertà e della indipendenza, le quali si acquistano e si mantengono non coi poemi e le pitture e le scolture e neppure coi denari e coi traffichi, ma con le armi e col sangue* (pag. 352). Il che interpretato importa: — Io ravviso nella letteratura, e generalmente nell'arte, la ragion di essere della nazione italiana, lo scopo, la *missione;* quella parte, che nel mondo antico fu sortita dalla Grecia, è toccata a noi, dopo il mille dell'èra volgare. Questa gloria m'è cara; perchè è la sola nostra vera gloria: perchè la sfera, il campo artistico è stato quello, in cui s'è mossa la vita d'Italia. —

Lasciando stare la verità intrinseca del concetto, sulla quale si può cavillare ed anche discutere, capirete però, come debba amare questa vita d'Italia, un uomo, che, per la sua devozione all'Italia, ha cospirato dieci anni, è stato settantadue ore in confortatorio, aspettando il capestro, e nove anni all'ergastolo, sempre uno, senza codardie, senza fiacchezze![1] Capirete

---

[1] Veramente tutti dovrebbero conoscere le vicende della vita d'un uomo, che l'ha spesa intera pel suo paese. Ma non tutto quel, che dovrebbe essere, è; siamo il popolo più obblivioso, il popolo, che più sdegnosamente butta via le bucce del limone, dopo averne spremuto l'agro: epperò forse non sarà inutile inserir qui una biografiuzza formale del Settembrini. Nato in Napoli nel MDCCCXIII, egli fu nominato professore di Rettorica nel Liceo di Catanzaro per concorso, nel MDCCCXXXV. Accusato, nel MDCCCXXXIX, di appartenere a non so che società politica secreta, tradotto nelle carceri di Napoli, giudicato dalla Commessione di Stato, fu assoluto, sebbene reo di amor patrio e di retti intendimenti. Ma quantunque assoluto, la polizia il trattenne arbitrariamente in carcere per un anno e mezzo. Giovane, povero, ignoto, carico di famiglia, s'immagini quel, ch'ei dovette soffrire, finchè non riacquistasse con la libertà il modo di provvedere a' bisogni de' suoi, mercè dell'insegnamento privato.

Nel MDCCCXLVII pubblicò la *Protesta del Popolo delle due Sicilie,* opuscolo nel quale osò dire quanto pensavano tutti.... quelli, che la pensavano come lui, cioè i migliori; e fu quindi costretto a fuggirsene a Malta. Tornato a Napoli nell'anno seguente MDCCCXLVIII d'infausta memoria, venne nominato Capo Divisione nel Ministero della Istruzione Pubblica: ma, dopo la catastrofe del XV Maggio, si dimise, e lo elessero Deputato; ebbe però il torto di aver tardato alquanto a dimettersi. Nel MDCCCXLIX fu imprigionato nuovamente: condannato a morte, stette per tre giorni in cappella, co' ferri a' piedi, aspettando il boia; quand'egli ebbe assaporato

come tutto, ne' secoli della nostra letteratura, il commuova, perchè dovunque egli scorge una manifestazione della coscienza italiana; e l'occhio commosso, amante, ingordo, scorge più addentro nelle cose. Per esempio, le logomachie de' nostri pedanti quattrocentisti sogliono somministrare un consueto argomento a' facili disprezzi ed alle facili indegnazioni de' moderni saccenti; ma il Settembrini, che ne ammira la forza vitale, vi farà passare ogni velleità di disprezzo e d'indegnazione, quando dice: — « Quei pedanti, che scrivono *invettive* l'uno contro l'altro, che si scagliano contumelie villane, si calunniano, s'infamano, si denunziano, si lacerano rabbiosamente, ci rappresentano quell'*anarchia*, ch'era nella vita, quella *confusione*, che il Balbo trova nella storia di quel tempo: facevano come i principi, che tra loro contendevano; come i papi, gli antipapi ed i concili, che si scomunicavano tra loro, e spesso mandavano gli scomunicati al carnefice ed al rogo. »

Per esempio, le Accademie italiane hanno fatto le spese di molte brave risate, ed eran risibili; ma il Settembrini vi fa svanire ogni voglia di cachinni, e v'impensierisce, quando scrive: « La religione, la scienza e l'arte hanno la medesima sostanza; ed ogni movimento, che si manifesta in una di esse, apparisce come riflesso

---

tutte le amarezze della morte, venne la grazia. Qual grazia! fu sepolto vivo con un venti altri condannati politici nell'ergastolo di Santo Stefano, fra ottocento assassini, parricidi, e gente di simil fatta, che pure involontariamente rispettavano in loro l'innocenza e la virtù non rispettata da giudici od iniqui, come pretendiamo noi, oppure indifferenti a considerazioni estranee alla legge. Del resto le ore in cappella furono una crudeltà gratuita del potere esecutivo. La legge disponeva, che, nelle condanne capitali per associazione settaria, non si avessero ad eseguirne più che due, e che il Tribunale dovesse indicare i dispensati dalla morte: il Settembrini era stato dispensato dalla morte dal Tribunale.

Nel Gennaio MDCCCLIX, il Settembrini e sessantacinque altri furono imbarcati sull'*Ettore Fieramosca* e dovevano esser deportati in America. Si approdò a Cadice per noleggiarvi un bastimento da trasporto americano; sul quale gli esuli trovarono il figliuolo del Settembrini, ufficiale di marina mercantile, travestito da domestico. Con l'aiuto e la fermezza di costui, si giunse, appena partito l'*Ettore Fieramosca*, a persuadere il Capitano Americano della iniquità del contratto, e ad obbligarlo a sbarcare a Cork in Irlanda, ove le vittime della tirannide borbonica furono accolte e mantenute generosamente dal popolo inglese. Rimpatriato nel MDCCCLX, Luigi Settembrini venne nominato professore di Lettere Latine a Bologna; e, dopo l'annessione, Ispettore Generale degli Studi nelle provincie Napolitane. Ora [1867], egli è professore di Letteratura Italiana nell'Università di Napoli. Naturalmente non gli mancarono le ingiurie ed i vitupèri della canaglia: ma mettiamo un pampano di silenzio su queste vergogne del nostro povero paese. [Il Settembrini morì il 3 novembre 1876.]

nelle altre due. Grave fatto religioso di questo secolo sono i molti Concili.... nei quali si discusse di molte cose... Riflesso dei Concili sono le Accademie.... nelle quali si discute di filosofia, di antichità, di arte; si cerca di conciliare Platone ed Aristotile, poi Platone e Gesù Cristo, il paganesimo ed il cristianesimo (pag. 272). » E più giù: — « Liberamente si discuteva in queste Accademie; quando poi nel secolo seguente nacque la Riforma, quando il Concilio di Trento prescrisse le credenze ed il rito, allora un altro Cosimo fece sorgere in Firenze l'Accademia della Crusca, che si arrogò la piena autorità nel fatto della lingua, e scomunicò gli scrittori ed insultò al Tasso; e allora nelle altre Accademie non si parlò d'altro, che di scienze naturali o di poesia, ed i filosofi rimasero solitari (pag. 273). »

E perch'egli ama; e va significando a quel modo, che amore detta dentro: il Settembrini non ha potuto non mettersi tutto in questo libro e rappresentare la propria mente con ogni sua idiosincrasia, con ogni suo bernoccolo, mentre rappresenta il proprio concetto della nostra letteratura. Chi squaderna il libro e legge, gli pare dopo un po' di vedersi davanti l'autore, che parli e gestisca ed abbia quel suo risolino, che ha comune con due altri grandi Italiani viventi: Alessandro Manzoni ed Angelo Cammillo de Meis. Il Settembrini è la negazione incarnata della pedanteria: mi ricorda di aver letto sull'albo d'una pettegola alcune sue parole davvero caratteristiche; dicevano press'a poco così: *un albo è uno specchio della vita, dunque ci hanno da figurare anche le sciocchezze; e la sciocchezza è la sola cosa comune a tutti gli uomini; e quando ne facciamo o scriviamo una, allora siamo uomini; e se nessuno ne vuol porre in questo libro, beh! ce la porrò io.* Come vedete, egli s'interza bene a que' due valent'uomini (Michele Eyquem di Montagna e Giacomo Leopardi) che proclamavano, l'uno: *qu'il n'est à la verité point de plus grande fadaise et de plus constante, que de s'émouvoir et piquer des fadaises du monde;* l'altro: *nessun maggior segno d'esser poco filosofo e poco savio, che volere savia e filosofica tutta la vita.* Quindi il Settembrini dà più spesso l'impressione ricevuta, che il giudizio formulato; e questa impressione ve la dà schietta, senz'appollaiarsi su' trampoli, sotto pretesto di gravità, di dignità. Quando una

cosa gli suscita sdegno o nausea, egli non si trattiene, non si costringe, ma vi pone la parola collerica, l'esclamazione, che traduce quell'affetto, e così v' obbliga a condividerlo. Dirà *canaglia:* — « Nel cinquecento vedremo Leone X profondere tesori sopra una canaglia di poetastri latini, e non curare il suo amico, il grande e povero Ariosto (pag. 255). » — Dirà *perdio!* Sicuro, oserà proferire questa mezza bestemmia in un opera storica, seria, scientifica; ma ponetevi la mano sulla coscienza, ditemi voi, se potreste desiderare, che non vi fosse: — « Io ho letto l'*Africa;* e perchè era preoccupato dal giudizio comune e sforzato a leggere i minuti caratteri della edizione di Basilea, io ci aveva l'animo avverso; ma, a mezzo del primo libro, ho sentito una forza, che mi tirava la mente ed il cuore, mi faceva veder meglio i caratteri, e l'ho letto sino all'ultimo verso (pag. 207). Leggetelo questo poema, che inneggia una delle maggiori glorie Italiane; e vedrete, che a ragione gli uomini del trecento, vedendo risuscitare la grandezza romana, vollero coronare il poeta sul Campidoglio. Esso fu dimenticato per consiglio dei pedanti, che non vi trovarono le eleganze e le squisitezze latine; ma, perdio! c'è poesia: c'è aspirazione ad una patria grande, gloriosa e antica, perchè la moderna non v'era (pag. 215). » — Farà giuochetti di parole, bisticci; dirà: — « Il *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino.... è una pecoraggine (pag. 223). » — Dirà: — « La erudizione.... produsse il libero esame, l'emancipazione della ragione dall'autorità di Aristotele, che papeggiava nelle scuole (pag. 251). » — Avreste cuore di cancellare quel bisticcio, questa facezia, che dicono più e meglio di quanto altri stempererebbe in sedici pagine profonde, serie.... e narcotiche?

Pedante, dunque, no; napoletano sì, con una lieve tintura di municipalismo buono. Voi vedete dovunque trasparire l'antipiemontesista, l'avversario pertinace degli omaccioni e de' sistemacci (come a lui pare), piovuti dal settentrione nel mezzogiorno d'Italia, con la missione di rifare e raffazzonare ogni testa secondo il prescritto da' regolamenti: l'uomo, che non seppe rifuggire neppure da' pettegolezzi, sconvenienti (diciamolo pure) al suo carattere ed alla sua posizione, per muovere guerra al sistema, che regge l'istruzione pubblica, ed agli uomini, ne' quali s'incarna: sistema, ch'egli

stima assurdo, uomini, ch'egli disistima; (se a torto od a ragione, gli è un altro par di maniche; ed il Settembrini ha il grande svantaggio, quando li biasima, di non aver dimostrata punto capacità amministrativa, allorchè ebbe le mani in pasta). Certo non possiamo concedere, ch'egli abbia sempre torto, quando rialza e magnifica la parte de' Napoletani: o che operi male quando s' arrabatta ad abbattere quella muraglia cinese che, tirata per secoli fra Tronto e Garigliano, ha nascosto alla rimanente Italia il lavorio non disprezevole delle intelligenze meridionali. *L' Italia fu divisa in due parti* (quella nella quale era trionfato il principio della Monarchia, e quella nella quale aveva vinto il Comune), *e ne fu considerata solamente una, e fu falsata l'opinione e la storia: si credette, che la civiltà, l'arte, la lingua fossero nate soltanto nel Comune ed ivi cresciute, e per boria municipale si spregiò e si dimenticò la Monarchia* (pag. 51). Naturalmente un Napoletano non può non compiacersi di questa sentenza: non avere piacere, che si ventili una opinione siffatta; la quale, ancorchè riconosciuta falsa dopo maturo esame, avrà nondimeno il vantaggio di aver prodotto esso esame, e con esso indotto a mitigare il giudizio troppo severo e sprezzante, che di noi portano i rimanenti Italiani. Quindi il Settembrini non intralascerà di rivendicare a Reggio di Calabria quel messer Polo, che si attribuisce a Reggio d' Emilia, commentando argutamente il verso:

Aulisce più che rosa e che lumia;

poichè « tutti i Lombardi, da quei della Lega fino ai presenti, non saprebbero, che cosa è *lumìa;* ma lo sanno bene quei di Reggio di Calabria, che nei loro giardini hanno una specie di cedri olentissimi, che chiamano *lumìe.* » — Quindi esalta l' importanza dell'Accademia in Napoli, e si diffonde sul Pontano quanto sul Boiardo, mentre si sbriga in poche linee del Poliziano, e nomina appena Cino da Pistoia, « consigliatamente tralasciando di dire alcune cose, per farle ricercare in altri libri, dove facilmente si trovano (pag. VII.) » — Quindi, per finirla, quell'amara osservazione sul grandissimo Zingaro: « chiunque egli sia, fu certamente nostro, perchè nessuno se ne vanta (pag. 356). »

Pedante, dunque, no; napoletano, dunque, sì: ma

sempre e poi sempre uomo di spirito e d'immaginazione. Il vedi sorrider di continuo, con quella ironia, che chiamerei, come credo aver già detto, manzoniana, e che dà allo scrittore un quissimile della divina serenità de' numi omerici. La *grande monomania platonica* del Ficino, è una frase, che rimarrà. Tutti i Fiorentini diventano platonici: « non perchè avessero lette le opere originali di Platone, ma perchè ne avevano letto molte cose negli scrittori latini, e il Gemistio ne aveva dette molte altre, e se ne parlava sempre e da tutti e massime da chi aveva più denari e potere. » — Se volessi citare tutti i paragoni, dal Settembrini maestrevolmente adoprati e che il dimostrano poeta, non la finirei più: ne trascriverò un gruzzoletto, racimolato alla rinfusa. Parla della scolastica: « Quante volte io considero San Tommaso, ravvolto in quelle formole e pure sì grande pensatore, io lo ammiro come un ingegno sovrumano, e mi pare simile al gigante dell'Ariosto, che, caduto nella rete di ferro, pur camminava e moveva le braccia così stretto com'era (pagina 167). » — Tenta un parallelo fra 'l Boccaccio e il Sacchetti: « Il Boccaccio è simile ad un vasaio, che vi fa vasi di fina porcellana, dorati e dipinti vagamente, dei quali voi ornate le nobili stanze; il Sacchetti fa vasi di creta paesana, e molti, ed utili agli usi e alla mensa quotidiana, svelti, leggieri, aggraziati (pag. 221). » — Pel Passavanti « la bellezza è putredine dipinta, la sapienza è vanità, l'amore è delitto. Mi ricorda una sua descrizione bellissima: un cavaliere amante di donna, a lui molto cara, venuto in punto di morte, è spaventato con molto terribili parole dal suo confessore; e, dopo una gran lotta, ei grida e dice, che vuol morire, amando la sua donna; e muore in braccio a lei, e va ad ardere nel fuoco penace dell'inferno. E così parmi quel secolo, che ascoltava le fiere parole del Passavanti.... l'Italia volle essere pagana col Boccaccio (pag. 223). » — Ragiona de' moderni scrittori in lingue antiche: « Quando leggete i classici latini e li comprendete, voi vi trovate in mezzo alla luce del giorno, e vedete tutto chiaro. Ma, quando leggete i latinisti del Risorgimento, anche i migliori, voi intendete tutte le parole, ma non sentite la luce del sole; e vi pare di vedere un gran lume di notte, e gli uomini, come fantasmi in una nebbia ed alti dalla terra, par-

lare di cose, che non s'intendono bene (pag. 278). » — Nel decimoquinto secolo, l'italiano scomparve sotto al latino: « immaginate, che la lingua volgare nel quattrocento era come il fiume Alfeo della favola; il quale, passando pel fondo del mare, serba dolce la corrente delle sue acque; e così riesce in Sicilia, dove si mescola con le acque della siracusana Aretusa. » — Dice dell'*Orlando Innamorato*, di Matteo Boiardo, ch'esso « ci rappresenta quell'indistinto ed incomposto moto, che allora agitava il mondo, e finisce quando quell'indistinto ed incomposto diviene vicino e reale, quando Carlo VIII discende in Italia. Il poeta allora, come il suo Orlando, ritorna dai campi lontani; e vedendo disertate le terre della sua patria, ei non sa più cantare, non sa più sorridere, anzi muore (pag. 348). » — Chiunque legge il vede, senza bisogno di commento: qui c'è tutto il vigore della fantasia poetica (e sì che a' versi propriamente detti il Settembrini è negato affatto!). Quel Passavanti, quel Conte di Scandiano, per poche parole balzano fuori dal libro individualizzatissimi, ricchi di personalità; e noi li vediamo muoversi innanzi alla nostra mente, come il Farinata ed il san Francesco di Dante. Invece di questi paragoni, l'autore avrebbe potuto stemperare ed analizzare in forma di giudizio la sua impressione, in pro delle tartarughe intellettuali, che non capiscono se non il *quattr'e quattr'otto*, come i bimbi appena svezzati non digeriscono, se non la pappa, mancando i denti da masticare: egli ha preferito, perchè artista, l'imagine al sillogismo, la persona al cadavere. Come stupendamente dice Antonio Tari nella sua *Estetica Ideale* (gran bel libro, ma che non è pane per tutti i denti, che presuppone una certa levatura di mente ed un certo grado di coltura nel lettore, e che quindi vien gridato incomprensibile da' dappochi ignoranti!): « se intendasi di affermare, che il prodotto geniale non insegni nulla, che le vergini figlie della Mnemosine divina non occasionino alcuna delle reminiscenze, che Platone dichiarava vero sapere, o non sieno maestre in senso veruno; dissentiamo risolutamente da tal paradosso. S'impara in varie guise; e, tuttochè l'esplicita categoricità del discorso sia la più perfetta forma conoscitiva, pure non è sempre la più ricca di contenuto. »[1]

---

[1] *Estetica Ideale, trattato in Libri tre, per* Antonio Tari; Napoli, Stamperia del Fibreno, 1863; Libro primo; Cap. III; Osservazione I.

Questa virtù è largita al Settembrini dalla piena domestichezza col subietto. Nel suo libro non vi è un giudizio, che sia preso ad accatto; non favella d'un'opera, che non abbia studiata; non esprime una impressione, che non abbia provata: e quindi tutto riesce vivo, animato; ed anche le cose vecchie e stravecchie (perchè son quelle lì, nè puoi mutarle a capriccio) acquistano una certa aria d'originalità, perchè egli le ha sentite davvero quali le dice; ed anche le sue analisi di alcuni lavori, esempligrazia del dialogo del Pontano intitolato *Caronte*, tornano interessanti e briose, sono non uno scheletro, anzi una riproduzione in piccolo. E possiede un'arte tutta sua di collegare il passato al presente, di spiegarci i punti dubbi dell'archeologia letteraria italiana con le usanze, con gli andazzi, col sentire contemporaneo del volgo. Non voglio citarne altro paradigma, se non quel brano sulle origini delle *Rappresentazioni*, in cui si racconta come durino anche oggi e si descrivono particolareggiatamente.

Ma se in questo libro c'è tutto il Settembrini, ci saranno anche i suoi difettuzzi? Sì certo: e di questi il maggiore, se non l'unico, mi sembra una certa irruenza nell'affermare, un certo impeto giovanile, che spesso gli fa commettere strani *lapsus linguae* e *lapsus calami*, sulle cose del mondo, ch'egli sa meglio assai di chiunque altro e soprattutto di me, che qui m'impanco a fargli il saccente. Ho detto irruenza giovanile, e non mi correggo, perchè ho ben detto. L'animo del Settembrini è giovanissimo: l'avventatezza ed il brio, che gli altri uomini (e per uomini intendo, col Voltaire, *les gens qui pensent; en regardant le reste, comme les loups, les renards et les cerfs, qui habitent nos forêts)*, che gli altri uomini hanno ne' primi anni e che smettono col proceder nella vita, adornano ancora il Settembrini; al quale gran parte di gioventù è scorsa senza vita, grazie agli ergastoli. E noi l'amiamo e veneriamo con tutta questa magagnuzza, appunto com'egli ama la Letteratura Italiana con tutte le sue piccole mende.

Dunque ecco alcuni de' suoi *lapsus calami*. Dice, che inventore della poesia maccheronica fu il Folengo, ed erra; prima del Folengo, avemmo Bassano mantovano, Tifi Odassi padovano e Giovan Giorgio Allione astigiano, e senza forse altri: e se il Folengo fosse

stato il primo, non avrebbe potuto essere il sommo. Dice, che gli Italiani soli hanno poesia maccheronica, ed erra: l'hanno anche i Francesi, gl'Inglesi, i Tedeschi, gli Spagnuoli, i Portoghesi; ecco, per esempio, alcuni versi di Antonio d'Arena o de La Sable, giureconsulto, scolaro d'Alciato, nato nella diocesi di Tolone e morto nel MDXLIV:

O! deus omnipotens, fortunam quando tuabis,
Quae fuit in guerra nunc inimica mihi?
Perdere garsetas omnes fecitque chevallos,
In campo Romae, quando bataille fuit, ecc.

Deplora, che tutte le rappresentazioni antiche rimangano inedite nella Palatina di Firenze; eppure Francesco Palermo ne ha pubblicate quasi per intero due nel secondo volume della sua opera su' manoscritti Palatini nel MDCCCLX, e, grazie alla sua monografia, se ne può ragionare ormai competentemente. Il Settembrini, napoletano, non avrebbe mai dovuto riferire le parole del Signorelli sugli affreschi del Zingaro, che dicono aver questi dipinte *molte belle vedute, copiate dal naturale, di alberi, case, paesi, acque e montagnette;* perchè basta un'occhiata a que' fantastici, impossibili, ancorchè briosi paesaggi, per convincere chicchessia, che non possono esser copia del vero. Vi dirà, che, nel *Pecorone,* « Le prime quattro novelle tagliano i preti, i frati e il Papa ed hanno alcune grazie; ma tutte le altre non sono che brani della cronaca di Giovanni Villani, copiati puntualmente parola a parola, come io per caso ho riscontrato.... Il *Pecorone* è una magrissima imitazione del *Decamerone* e un furto. » Ora non è vero, che nel *Pecorone* punto si taglino papi, frati o preti; non è vero, che tante novelle di esso sian tolte dal Villani; e, finalmente, non può parlarsi di furto, quando un galantuomo, come ser Giovanni Fiorentino, in casa sua, senza pensare a pubblicità, trascrive brani di autori e li mescola a roba sua e dichiara in principio del zibaldone di far così. Il Settembrini attribuisce al Boccaccio libri, riconosciuti apocrifi da un pezzo: e ne tace altri, importantissimi. E via discorrendo, non c'è quasi pagina, in cui non possa notarsi qualche inesattezza di fatti. — O le son minuzie! — direte. — Oh, se tutte le cose, da riprendersi nel libro, non sono di maggior gravità, mai;

scritte da altri minori, si riprenderebbero appena! — Può anche essere, ma per tali continue, infinite inesattezze, all'opera del Settembrini, ancorchè bellissima, come lavoro artistico; ancorchè si legga come un romanzo; ancorchè ne dia un seguito d'ingenue impressioni d'un valentuomo sulle opere principali della nostra Letteratura: non può concedersi importanza scientifica. Non la puoi citare come autorità; non vien risoluta in essa alcuna quistione. È opera d'Arte, non di dottrina.

VITTORIO IMBRIANI, *Appunti Critici;* Napoli, Tip. di V. Morano, 1878; pag. 96-115.

La Letteratura e la Rivoluzione in Italia avanti e dopo il 1848 e 49. [1]

I.

Chi dia solo un'occhiata alla condizione presente della nostra cultura, vi troverà questo singolare contrasto di fatti. Da un lato, sono fresche ancora tra noi le memorie e vivi gl'influssi del movimento letterario principiato dall'Alfieri e dal Parini, continuato dal Monti, dal Foscolo, dal Cesari e dal Giordani, messo per vie nuove dal Manzoni, dal Leopardi e dal Giusti, e che solo, si può dire, nella storia ha il merito d'aver preparato e condotto il rinnovamento civile d'un popolo. Dall'altro lato, posson dirsi pochissime le opere, che, dopo aver sostenuto una parte notevole in questo moto, sian sopravvissute ai loro effetti più immediati sulla società che ne fu e ne resta finora commossa, si facciano leggere anche oggi per tutta Italia e siano

---

[1] Questo *Saggio* fu pubblicato in tedesco dall'*Italia* dell'Hillebrand l'ottobre del 1874, e l'anno dopo nell'originale italiano dalla *Nazione* di Firenze, e in un opuscolo a parte estratto dalla stessa *Nazione*. Per la presente ristampa l'autore lo ha riveduto e corretto; ma la sostanza è rimasta tal quale, perchè era vera allora, come è vera oggi. Anzi, mentre allora in molti punti parve quasi un sacrilegio a parecchi; oggi, passata quella prima impressione, non parrà più tale a nessuno; poichè il concetto verissimo che si svolge in queste pagine è, in fondo, tutt'altro che irreverente verso quegli scrittori, i quali subordinando e spesso anche sacrificando l'arte al fine politico, furono i primi fattori del nostro risorgimento. Qual titolo di gloria infatti, anche per uno scrittore, può esser maggiore di quello d'aver potentemente contribuito a redimer la patria? Una spada che, uccidendo il nemico, si spezzi nella ferita, non vale, mi pare, meno di quella che resta, ammirata, in un'armeria. (L. M.)

tenute degne d'esser lette anche dagli stranieri. Intanto, ciò che non par facile a spiegare, è anche più scarso di prima (certo più scarso che in Francia, in Inghilterra e in Germania) quello che si scrive oggi di veramente nuovo e d'originale e che giunga ad esser popolare tra noi; fatto davvero notevole se si pensa che, ricomposta l'unità della patria, le vecchie pastoie del pensiero e della stampa sono sciolte; crebbero e crescono ogni giorno più le relazioni cogli altri paesi; nelle scuole del Governo e in molte tra le private nuovi metodi diedero il cambio ai vecchi; e la filologia, la scienza del linguaggio, la critica letteraria, filosofica e storica cominciarono ad esser coltivate da uomini noti meritamente anche di là dalle Alpi.

Ma chi non si contenti d'una prima occhiata, qual è questa che io mi sono provato a rendere in poche linee, vedrà subito come, tra i fatti accennati, i due primi almeno possano essere effetti di una causa comune. L'efficacia civile, morale, artistica di una letteratura, sfiorita di poco, può essere immensa, e insieme ristretta, breve e quasi fuggitiva la popolarità di molte tra le opere che l'hanno rappresentata; ciò specialmente, quando il mezzo principale della loro azione immediata sui lettori era, più che il valore intrinseco dell'arte da cui ricevevan la lega, il conio delle idee che esse mandavano in giro, e quando a queste idee non rimaneva appunto altra via per operare sui molti, se non quella di farsi accettare e diffondere dai pochi, e questi pochi erano, come accade sempre e per tutto, le classi cólte. Tale, per chi la consideri imparzialmente e nel suo vero valore istorico, è il caso di una gran parte della moderna letteratura italiana. Dallo scorcio del secolo passato, quando l'Alfieri *in sulla scena mosse guerra ai tiranni*, e il Parini flagellò l'aristocrazia che poltriva a spese del popolo, sino al 1849, quando il Giusti rivolse contro *la poca plebe* sbrigliata in piazza il suo riso amaro che aveva punito tante volte i nobili inetti, l'Austria e i suoi satelliti, regnanti tra noi, questa letteratura non è stata che un'immensa officina di guerra contro lo straniero, per l'indipendenza e per l'unità, ch'era da Dante in poi il sogno degli scrittori e dei patriotti, contro i pregiudizi, le superstizioni, lo snervamento del carattere, e in favore della libertà, che sola poteva rifarci italiani ed uomini.

In questo sforzo gigantesco sostenuto da pochi, ch'erano la mente e l'anima della nazione, per muoverne la massa inerte, in questa lotta di più che mezzo secolo, continua, serrata, quasi senza respiro, non v'è un'unica forma del pensiero e dell'arte che non sia stata impugnata a suo tempo come buona all'offesa, che in mano della rivoluzione non abbia fatto, se non altro, da leva per scalzare e per abbattere. La tragedia, quasi sempre smozzicata dalla censura, ma indovinata dal pubblico, o stampata di nascosto e letta alla sfuggita nei crocchi, presentò al popolo il suo passato per farlo vergognare del presente, lo educò a maschi affetti, gl'insegnò a sdegnarsi e a piangere i mali della patria coll'*Icilio* dell'Alfieri, col *Paolo* del Pellico, coll'*Arnaldo da Brescia* del Niccolini, dopo aver riso alla *Commedia dell'Arte* e aver invocato le stelle cogli eroi del Metastasio. La lirica virile e mesta del Foscolo, del Pindemonte, del Meli, del Berchet, del Rossetti, del Poerio, del Manzoni, del Leopardi e del Giusti, succeduta all'Arcadia e alle canzonette del melodramma amoroso, espresse il dolore nazionale svegliato in noi dalla memoria della grandezza passata e dal suo contrasto colla servitù dei tempi, ed ebbe un'eco parimente mesta nella musica del Bellini, del Donizetti e del Verdi. Il Romanzo, che nel secolo scorso non era quasi uscito da soggetti d'amore e d'erudizione, e s'era macchiato d'oscenità, si allargò col Manzoni a una rappresentazione di tutta la natura morale umana studiata in quella società italiana del Seicento, di cui le due magagne più grosse erano, come della nostra, la corruzione dei preti e dei ricchi e l'ignoranza del popolo; col Grossi, col Cantù, col D'Azeglio, col Guerrazzi cercò, ne'tempi dei Comuni, soggetti che ne ritrassero i forti costumi e il sentimento di libertà e d'indipendenza; quindi fu quasi esclusivamente *storico*, ed ebbe comune l'intento colla storia, che, ad esempio del Vico e del Muratori, proseguiva lo studio del nostro Medio Evo, facendosi arditamente critica e morale nel *Discorso sopra alcuni punti della Storia longobardica in Italia* e nella *Colonna infame* del Manzoni e negli scritti del Capponi e del Balbo; mentre col Botta, col Colletta, col *Saggio sulla Rivoluzione di Napoli* del Cuoco, colla *Storia della Rivoluzione piemontese* del Santarosa e nelle *Mie Prigioni* del Pellico narrava le lotte

sostenute per la libertà, gli esìli, i patimenti e le morti dei patriotti.

Se v'è forma di componimento che sembri per natura aliena dal prestarsi a scopo civile, questa forma è certo l'Idillio e l'Inno sacro. Pure l'uno e l'altro ebbero il loro poeta civile in Terenzio Mamiani, esule a Parigi dopo i moti del 1831, che negl'*Inni*, imitati da Omero, cantava le glorie del Cristianesimo primitivo, operoso a pro della patria, e così diverso da quello dei Pontefici tralignati; e negl'*Idilli* e nell'*Eroidi* narrava i dolori del suo esilio e la morte di Antonio Oroboni compagno del Pellico allo Spielberg. Ciò mi rammenta come quasi nello stesso tempo il Mamiani aprisse la serie, non ancora chiusa, dei suoi libri speculativi col *Rinnovamento della Filosofia antica italiana,* dove fu primo a consigliarci lo studio dei nostri filosofi precursori dell'età moderna; studio che fra noi e in Germania ha già fruttato lavori importanti; e quasi nello stesso tempo un altro esule, il Gioberti, facesse della filosofia, accompagnata alla religione e alla politica, una leva che poi diede la spinta a tutta la nazione, nel suo *Primato*, che fu, come il *Contratto sociale* del Rousseau, un nobile sogno creduto dal cuore, ma più fecondo allora di molte verità pesate alla stadera dei diplomatici. E la politica fu più tardi il campo, sul quale il Mamiani e il Gioberti strinsero la mano al loro grande avversario in filosofia, ad Antonio Rosmini, padre di quella scuola ontologica che dal 1830 in poi sollevò le menti, specie nel clero, dal formalismo scolastico e teologico a un pensiero più alto, più largo e più libero; al Rosmini che nel 1849, a istanza del Gioberti, abbandonava la calma ridente della sua Stresa e dell'ordine religioso, fondato da lui, per trattare la proposta di una Lega italiana là in Roma, dove lo aspettavano le calunnie dei Gesuiti e le censure del Papa.

All'opera civile della poesia, della prosa, delle arti e della scienza concorreva nello stesso tempo quella delle Riviste e dei Giornali. Sotto la novità dei metodi, dei soggetti e dei criteri letterari e d'insegnamento, essi inculcavano le novità politiche, poichè, come nel corpo della donna che si prepara a partorire, così in questo travaglio interno, che agitava il popolo italiano disposto a rinascere, tutte le funzioni sociali coopera-

vano ad un fine solo, a produrre cioè una vita nuova. I nomi del *Conciliatore* lombardo e dell'*Antologia* toscana son noti anche fuori d'Italia, ed è noto come in specie quest'ultima, nei dodici anni che visse (1820-1832), rappresentò quel che di meglio si pensava e si scriveva tra noi, a segno che il Tommasèo, parlando di Gian Pietro Vieusseux, che l'aveva fondata e diretta, potè raccogliere intorno a lui le memorie *dell'andamento della civiltà italiana in un quarto di secolo.* Persino lo studio innocente della lingua, persino la ricerca delle sue fonti originali, digiuna com'era tra noi d'ogni criterio scientifico nel tempo stesso in cui il Bopp creava la Grammatica comparata, servì, consapevole o no, al fine nazionale. Nel settentrione d'Italia, nelle Romagne e nelle Marche il Cesari, il Giordani, il Perticari e gli altri *puristi*, richiamando i giovani agli scrittori del Trecento, predicando soprattutto lo studio di Dante, miravano a rifarci italiani nel pensare e nello scrivere mentre già eravamo di cuore. A Napoli Basilio Puoti, *un pedante che ha generato molti rivoluzionari*, [1] destava, coll'amore e la cura della lingua, il sentimento nazionale in tutta la gioventù che fece poi il 48, il 49 e il 60. Parlando di lui e del suo tempo, il Settembrini esclama: « un palpito generoso avvivava persino la grammatica! » [2] e io aggiungerei: persino i sillabari e le letture pei fanciulli, persino le lezioni d'agricoltura. Tutti sanno infatti come da che il Capponi ebbe scritto il suo bel *Saggio sull'Educazione*, rimasto per disgrazia un frammento, l'opera della Pedagogia e dell'Agraria, per le quali fecero tanto i toscani Lambruschini, Thouar e Ridolfi, si volse principalmente a preparare nella popolazione sana, intelligente e laboriosa delle nostre campagne il nucleo della futura popolazione italiana.

Del rimanente, questa parte della nostra storia, nota a tutti in Italia, non s'ignora nè anche al di fuori, sebbene anche tra i Tedeschi, che pur sanno molto delle cose nostre, « vi siano, » dice il Treitschke nel suo *Conte di Cavour*, « parecchi disposti a disconoscere troppo il pregio di quel potente lavoro morale e politico, che ha riempiuto l'ultimo mezzo secolo della

---

[1] SETTEMBRINI, *Lezioni di Letteratura Italiana*; seconda edizione; Napoli, Tip. Ghio, 1869-72; vol. III, pag. 382.

[2] Op. e vol. cit., pag. 383.

storia italiana.» Certo, ai Tedeschi di un settant'anni fa, la cui letteratura moveva tutta da un ritorno all'antichità, nella quale parve talvolta volersi immergere sino a dimenticare il presente nel passato e l'idea di nazionalità in quella di una patria comune a tutto il genere umano, sarebbe stato un po' difficile capire questa fissazione, questa mania politica di un popolo e di una letteratura.

Oggi però non c'è più bisogno di domandare ad Enrico Heine se i suoi connazionali sian discesi dalle nuvole delle loro astrazioni. I fatti del 1813 e del 1815, del 1866 e del 1870 parlano chiaro abbastanza. Ma io non so se, per quanto possa divenire anche più generale in Europa questo indirizzo positivo che oggi vi prevale, sia per rinnovarsi mai più altrove il fatto di un'efficacia così assoluta ed esclusiva, quale fu quella che le idee politiche esercitarono sul pensiero e sull'arte italiana nella prima metà del nostro secolo.

Giacchè ho nominato Enrico Heine, mi piace di rammentare che egli fu anche tra i più fini osservatori del potente moto intellettuale che apparecchiò e produsse il nostro risorgimento. L'occhio degli stranieri, che allora, com'oggi, passeggiavano in lungo e in largo il *bel paese*, si alzava a guardarne il cielo, le chiese i palazzi, le torri medievali; si abbassava a cercare i ruderi romani; a pochi, per non dire a nessuno, passava in mente di guardarsi intorno per vedere se sotto quel cielo e in quelle chiese, in quei palazzi e in mezzo a tutte quelle rovine, se specialmente nelle vie strette e tortuose e nelle povere case dei borghi e delle città respirava e pensava ancora un popolo. Eppure questo popolo c'era; e al Lamartine, che lo insultava dicendolo *morto*, rispose, oltre la buona spada di Gabriele Pepe, un fremito di tutti gli animi, che in quello di Giuseppe Giusti si mutò nell'ironia immortale dell'ode: «A noi larve d'Italia.» Poco dopo i moti del 1831 viaggiava tra noi Teofilo Gautier, ingegno fecondo, valente scrittore, osservatore delle nostre campagne e qualche volta anche delle feste e dei costumi nazionali. Ma egli, che ammira Venezia rimasta a casa per non dar segno di vita il giorno della festa dell'Imperatore d'Austria, non ha nella sua *Italia* una parola sola per quello che gl' Italiani pensavano, sentivano e scrivevano allora; e conchiude il suo libro raccon-

tando come all'idea di passare l'Appennino, *subito* si consolasse dell'impressione penosa provata a Bologna vedendo preparare un'esecuzione capitale per causa politica. Ma ciò che il Gautier, romanziere e appendicista, non aveva potuto e saputo capire, doveva capirlo un gran poeta. Tra il 1828 e il 1829 era in Italia l'autore dei *Reisebilder*, libro che per finezza d'osservazione psicologica non ha forse l'uguale se non nel *Viaggio sentimentale* di Lorenzo Sterne. E tutti sanno come l'Heine non disgiunga mai dalle descrizioni delle cose quella degli uomini, come passeggiando pei quartieri più poveri delle nostre città, e attaccando discorso colle erbaiuole, coi vetturini, coi suoi compagni di viaggio, non si lasciasse mai sfuggire inosservata una parola, un'occhiata, un'alzata di spalle che poteva palesargli l'animo degl'Italiani, e persino alle rappresentazioni delle opere buffe volesse cogliere un senso politico in quelle « gaie avventure amorose,.... sotto alle quali l'italiano nasconde i suoi più disperati propositi di libertà, come Armodio e Aristogitone nascosero il loro pugnale in una corona di mirto. » [1]

II.

Oggi queste disposizioni morali sono in gran parte cangiate nel nostro popolo. Ai tempi, in cui « alla povera Italia schiava era proibito persin di parlare, » [2] e tutta la febbrile attività politica della nazione si concentrava nelle sètte e nell'opera della letteratura e dell'arte, succedettero altri tempi, in cui nostro fine supremo è ormai il riordinamento economico e amministrativo, e all'entusiasmo della *lotta per l'esistenza* deve sottentrare la calma paziente del lavoro e dei forti studi. In questo nuovo stato degli animi non fa specie che molte, anzi la maggior parte delle opere di una letteratura, che servì tutta quanta ad un fine ormai conseguito, comincino ad esser dimenticate; che ai figliuoli e ai nipoti, cresciuti nella libertà, paiano fredde molte pagine, sulle quali hanno palpitato e pianto in esilio, in carcere e alla vigilia del patibolo i padri e gli zii. Volere che ciò non fosse sarebbe un pretendere

---

[1] Heine, *Reisebilder*, seconda parte.
[2] Id., *ibid.*

la natura umana troppo diversa da quella che è. Ma è anche vero pur troppo che l'indifferenza odierna di una gran parte della gioventù italiana per quasi tutti gli scrittori civili, a cui si deve il trionfo delle idee nazionali, potrebbe esser cagione a non troppo bene sperare del nostro avvenire. Non vi è fra noi un giovane o una fanciulla dell'*high life* che non sappia a mente la storia di Francia, raccontata da A. Dumas padre nei *Mousquetaires* e nei *Vingt ans après*, che non possa recitarvi qualche ode del Musset e di Victor Hugo, che non conosca qualche episodio della rivoluzione parigina del 1830 o del 1848, che non ricordi con giusta gratitudine in quante battaglie i Francesi morirono per noi. Ma l'epopea dei mille sollevamenti, delle morti, delle prigionie, degli esili che resero possibile il 48 e il 59; le centinaia e le migliaia d'Italiani morti in Spagna ed in Russia; l'infamia del trattato di Campoformio e l'assedio di Roma del 49, per cui la Francia *ci doveva*, come riparazione, il soccorso che le abbiamo pagato, questa storia comincia ad essere ignorata da troppi dei nostri giovani colle pagine più belle del Botta, del Colletta, del Cuoco, che l'hanno narrata; col Berchet, col Mameli, con Alessandro Poerio che ne furono i poeti ed i martiri; col Gioberti che n'espresse il pensiero e lo spirito.

La causa, che ha tolto o scemato popolarità ai più dei nostri scrittori moderni, non è però tutta in questa nuova disposizione degli animi; è, in gran parte ancora, nelle menti e nel gusto e nelle nuove idee critiche che in seguito a quella mutazione morale prevalgono ora fra noi. Luigi Settembrini, che ho già citato, nelle sue *Lezioni di Letteratura Italiana*, esaminando la famosa canzone *All'Italia*, che è anche la prima del Leopardi, e ricordandosi che il suo amico e critico illustre Francesco De Sanctis la chiamò a un di presso *una canzone da fanciullo, nella quale non c'è altro che il ricordo della scuola*, dice: « Ti rammenti, o amico mio, del tempo della nostra giovanezza, quando il birro ci stava a fianco, e noi negli studi ci creammo un mondo, nel quale sentivamo vita e libertà, e credevamo di conversare coi più grandi antichi? Quel nostro mondo d'allora, quei nostri cari studi, quei palpiti, que' disegni smisurati, quelle immaginazioni, quella poesia, tutta quella luce ideale che ne circondava in mezzo alle te-

nebre ed al mondo reale, tutto quel contrasto tra il mondo e la scuola fu rappresentato dal Leopardi in questa canzone e nelle altre. La scuola sì, ma in contrasto col mondo: l'una e l'altro e in lotta tra loro; quel contrasto e quella lotta che allora fu la vita nostra vera e la vita d'Italia. Dalla scuola, dalle memorie, dal passato è sorta in noi la vergogna, la fede, l'azione. »

Verissimo! Dalla scuola in contrasto col mondo è nata la prima canzone del Leopardi, anzi, se n'eccettui i *Promessi Sposi*, tutta la nostra letteratura moderna. E quando il Settembrini ce lo dice sì bene, e nel professore già canuto par rivivere ancora il giovane prigioniero per la libertà che al fioco lume del carcere sotterraneo traduceva Luciano, noi tutti pensiamo e sentiamo con lui, come quando giovanetti, inebriati dai classici, leggemmo per la prima volta il Leopardi, e piangemmo con Simonide i trecento delle Termopili; e ripetiamo col Settembrini: « quella canzone durerà eterna. » Sì eterna, riprende la critica, ma come memoria della fanciullezza nostra, ma come ricordo di scuola che ispirava al Leopardi giovanissimo una forma d'arte, tratta fuori di peso dai classici, e ormai passata, anzi già passata anche in lui quando poi scriveva il *Consalvo*, la *Silvia*, le *Ricordanze*, l'*Aspasia*, il *Sabato del villaggio*, che vivranno nel gusto di tutti i lettori in tutti i tempi. E quando il De Sanctis ci dice a un di presso così, e la sua analisi fina ci sminuzza davanti agli occhi tutto quel *mondo di ricordi di scuola* per farci vedere che non ha in sè più nulla di vivo e di fecondo per l'arte, noi allora ci rammentiamo che, se oggi riprendiamo in mano il Leopardi, più maturi di mente e di studi, l'occhio scorre distratto sulle canzoni politiche e si ferma invece a que'canti d'amore e di dolore dove coll'anima del poeta è tutta l'anima umana e con lei tutta l'arte; allora ci rammentiamo che, se da giovanetti era unica nostra lettura l'*Iliade*, tradotta dal Monti, oggi quelle eterne battaglie ci stancano, e invece c'interessa l'occhiata più larga, più universale, più vera della vita che s'apre nell'*Odissea*; ci sovviene che oggi preferiamo all'*Oreste* dell'Alfieri la *Francesca* del Pellico, e del Manzoni all'*Urania* foscolesca gl'*Inni Sacri*, agl'*Inni Sacri* i *Promessi Sposi*; e che, per quanto ammiratori dell'ingegno del Guerrazzi, non reggiamo più alla lettura delle prime

due o tre pagine della *Battaglia di Benevento* e dell'*Assedio di Firenze.*

Questo contrasto tra il mondo della scuola e dei classici, dove signoreggiava ispiratrice un'idea sola, l'idea di patria, e il mondo presente della critica e della vita, che ormai s'è lasciato dietro l'altro, e che ha in sè, quantunque indistinti e vaghi per ora, mille bisogni nuovi, mille nuove esigenze (contrasto espresso dai due istorici e critici della nostra letteratura), si ripete ancora in quasi ogni giovane italiano e modifica il giudizio che facciamo dei nostri scrittori moderni, secondo le inclinazioni dell'animo, dell'età e degli studi. Classicisti e puristi a diciotto anni, romantici a venti, sulla trentina ci accorgiamo di non appartenere più a nessuna scuola, fuor che a quella del vero largamente e universalmente rappresentato in ogni forma del bello: del vero che, per divenire arte, non deve subordinarsi a nessun'idea e a nessun fine, per quanto grande e nobile, cercato fuori di sè; ma in sè stesso, appunto perchè universale, può e deve trovare la sua applicazione ad ogni idea, ad ogni fine della vita. Così ci spieghiamo perchè il Manzoni e il Leopardi vivano anch'oggi, come vivranno sempre, non meno, anzi più letti per tutta Italia che nel tempo in cui scrissero, e siano i soli tra i nostri scrittori moderni veramente e incontestabilmente popolari. Tutt'e due, il primo ne'*Promessi Sposi*, il secondo nelle Poesie in cui canta e piange sè stesso, mantennero l'arte al di sopra d'ogni altro fine che non fosse l'espressione spontanea, profonda, universale della natura, e, come diceva il buon parroco Lorenzo Sterne, *dei sentimenti che da lei sola germogliano.*

III.

Ma il contrasto tra la scuola e la vita, tra le memorie classiche e i nuovi bisogni dell'arte, che nel più gran numero dei lettori italiani riesce a una critica negativa di quasi tutta la nostra letteratura moderna e della sua storia, negli scrittori, o ne'nati per esser tali, riesce a quello che, come notavo, è sempre il resultato di una critica puramente negativa: a una povertà singolare di scritti originali. Il qual fatto oggi è generale, si può dire, all'Europa ed al mondo in

forza di cause ben note, esterne alle altre letterature, e che, mortificando l'invenzione, volgono i più a studi istorici, scientifici od eruditi. Se non che nella nostra letteratura moderna queste cause si congiungono ad un'altra intima e principale, alla contradizione (del resto inevitabile) che ne ha spezzate a un tratto le forze, e che doveva manifestarsi in lei, appena il suo ritorno al passato e all'antichità classica e medievale, necessario in pro del presente che doveva uscirne, sarebbe apparso, com'ora apparisce, inconciliabile colle nuove esigenze dei nostri tempi.

Questa contradizione era, io dicevo, inevitabile, perchè stava in germe nell'opera e nel fine di tutta la nostra letteratura da circa un secolo. L'opera sua era opera di restaurazione; il fine era unicamente e sostanzialmente civile, anzi politico. Ma nell'Italia d'ottant'anni fa, nell'Italia del Gozzi, del Parini e dell'Alfieri, restaurare voleva dire resuscitare l'antico; e dell'antico, quanto più era possibile, almeno l'idea, se non il fatto; e, se non quelle della vita, almeno le forme del pensiero e dell'arte; resuscitarle, non risvegliarle soltanto; perchè ormai la loro tradizione non era solo addormentata, era morta; morta nella materia letteraria, quando il sentire e il pensare del popolo eran fuori della coscienza del suo passato, e questa viveva solo in pochi divisi da tutto il resto che serviva e taceva; morta nelle forme dell'arte, quando l'Arcadia regnava e il gesuita Bettinelli credeva lecito insultar Dante, e la scultura e la pittura erano in terra; morta nella lingua e nello stile, in cui si era scambiata da un pezzo pel *barocco* spagnuolo del Marini e del Frugoni la semplicità greca dei nostri scrittori più antichi. Presso altri popoli, che non avevano avuto le vicende del nostro, la letteratura e l'arte s'eran mutate a poco a poco col mutarsi della vita nazionale; non erano scadute, s'erano modificate coi tempi; o, se decadenza c'era stata, al bisogno di rialzarle e di ricondurle verso i princìpi avevano bastato la continuità delle tradizioni, delle scuole, dei metodi, la disciplina e l'abito antico del pensare e dello scrivere non ancora perduto. Tutto ciò era stato violentemente interrotto tra noi fin dal secolo decimosesto per opera degli stranieri. Così almeno si pensava e si credeva in Italia. E forse questa fede profonda, invincibile, universale non è stata ultima causa del nostro risorgimento.

Perchè in esso v'è di notevole questo: che, mentre la storia non ha forse esempio d'un altro popolo, in cui l'opera della tradizione sia stata più largamente interrotta nel pensiero e nella vita civile, forse a nessun altro popolo, del pari che al nostro, o almeno a quella parte di esso che verso la fine del secolo scorso pensava e sentiva ancora, è parso più facile, direi, più naturale riannodare al presente (e a qual presente!) gli anelli più lontani di quella stessa tradizione. In poesia, ricondurre la tragedia alla forma greca, o almeno a quella che allora si credeva tale; dare all'endecasillabo, ancora troppo molle e sconnesso nel Tasso, nel Caro e nel Maffei, il forte congegno e il movimento dell'esametro virgiliano, come riuscirono a fare l'Alfieri e il Parini; nella Lirica e nell'Epica, prender di peso dai classici immagini, metri, figure, mitologia, colorito, condotta, in somma ogni mezzo esterno dell'arte, come fanno il Foscolo, il Monti, il Pindemonte, il Bagnoli, il Mamiani, il Costa e nelle prime poesie il Leopardi stesso: in prosa, rifare la storia di Livio e di Tacito colle parlate, colle descrizioni drammatiche, coi prodigi, colle predizioni, coi proemi de' libri, col periodo faticoso alla latina; imitare l'orazione politica, giudiziaria e accademica di Cicerone e d'Isocrate e il trattato di Quintiliano e di Seneca, come tentarono il Botta, il Colletta, il Balbo, il Giordani nel *Panegirico a Napoleone* e negli *Elogi*, e il Guerrazzi nell'*Apologia;* pareva altrettanto naturale ai nostri scrittori, quanto ai *Carbonari* e poi al capo della *Giovane Italia* la fondazione di una Repubblica Ausonia e il ritorno al triunvirato e alla dittatura romana. Quegl'italiani della *Piazza delle erbe* di Verona, ne' quali l'Heine riconosceva una stirpe romana che di secolo in secolo fino a noi aveva mutato soltanto «il vestito e la parlata,» erano gl'italiani di tutta quanta la penisola. Da più che dieci secoli essi nelle istituzioni, nel pensiero, nell'arte e nella lingua avevano smessa la veste latina per quella dei loro Comuni; e ora non avevano a fare altro che ripigliarsi l'antica, salvo nella lingua: meno classici in questo dei loro avi quattrocentisti che, dopo Dante, tornarono a scrivere in latino persin le lettere agli amici e alle amiche, persino i conti di casa. In Francia, nei moti del 93, l'introduzione dei nomi, delle consuetudini,

delle fogge romane fu pei Francesi stessi una mascherata rettorica, una *cosa di moda*. Tra noi il classicismo in politica, in letteratura, in arte parve a tutti, e fu in parte, effetto naturale di un ritorno, più naturale ancora, a sentimenti e a memorie domestiche non mai dimenticate. Non eravamo noi soli i veri e legittimi figli di Roma? Con che profonda e ingenua convinzione non è scritta la lettera in cui il *cittadino* Niccolò Ugo Foscolo, allora giovanetto, dedicava un'*oda* al *cittadino* Buonaparte! il Foscolo che pochi anni dopo, quando l'aquila còrsa aveva già spiegati gli artigli, scolpì nel più bel verso dei suoi *Sepolcri* questo stato psicologico degl'Italiani, a cui le *mal vietate Alpi* e la fortuna avevano rapito,... *tranne la memoria, tutto.* E quando l'amico suo, il Niccolini, quarant'anni dopo, propose d'innalzare sulla cima delle Alpi, dopo la cacciata degli Austriaci, una statua colossale a Mario, che avesse in atto di minaccia la spada rivolta al Nord e sotto l'iscrizione: *Indietro i barbari!* la sua voce non fu che l'eco politico di un pensiero allora comune.

IV.

Ma se questo pensiero è stato il fondo della nostra politica quasi sino ad oggi, non è stato, non poteva essere a lungo il solo nella letteratura e nell'arte. Il loro indirizzo schiettamente classico fu reazione naturale e sana per noi al gusto infiacchito e ai molli costumi del secolo scorso. Riconducendoci verso un passato migliore di quel presente, ci fece accorgere che eravamo fuori della buona via antica, ma non bastò, non poteva mai bastare a farci fare un solo passo nella nuova che ci stava aperta davanti. Tutta quella suppellettile d'idee mitologiche, di figure, di mezzi esterni e fantastici, che animata da uno spirito profondamente diverso, anzi opposto al moderno, formava il contenuto naturale dell'arte antica, rimasta ormai vuota di quello spirito, era diventata tutta quanta non altro che forma: forma superficiale e accessoria, la quale, appunto perchè non veniva fuori dal contenuto del nuovo pensiero che stava già in germe sotto di lei, lo impacciava, lo viziava, lo uccideva non di rado. Certo, tuttociò che vive più fortemente e più

durevolmente ne' personaggi dell'Alfieri, è l'Alfieri stesso. Il resto è forma e *ricordo di scuola;* perchè il fiero patrizio piemontese era in fondo molto meno romano e greco di quel che si credeva egli stesso; e la più vera, la più ispirata, la migliore, in somma, di tutte le sue tragedie è il *Saul*, in cui egli potè fingersi liberamente una natura riottosa, inquieta, fantastica, altera, di feudatario accigliato, mezzo tra l'ateo e il superstizioso, una natura più simile per ogni verso alla sua. Molti Tedeschi giudicano intimamente moderni la materia e il pensiero dell'*Ifigenia in Tauride.* A me una sola scena dell'*Ifigenia* pare più greca e più classica di tutte le tragedie dell'Alfieri. In queste, soltanto la forma esteriore ricorda i classici antichi; manca ciò in cui consiste appunto l'ideale classico, e che l'Autore del *Faust* ebbe in sommo grado: quella calma estetica che penetra da ogni parte la materia e la forma, e le fonde insieme, e le fa riposare l'una nell'altra in equilibrio perfetto. Il genio universale, multiforme e obbiettivo del Goethe, inalzandosi, direbbe lo Schopenhauer, *al puro soggetto del conoscere,*[1] accoglieva in sè tutti i tempi, trasfondeva in sè lo spirito d'Eschilo e di Sofocle, sapeva essere tutto lui negli altri, senza che gli altri si perdessero in lui. Le facoltà dell'Astigiano stavano tutte in un gruppo solo e troppo fortemente serrate nel pugno alla volontà ferrea dell'uomo, perchè si potessero piegare a ricevere ciò che non le era assolutamente omogeneo. Là dove egli portava sè stesso, escludeva ogni altra cosa; era tutto lui e lui solo. Questa compenetrazione imperfetta del contenuto soggettivo, personale e moderno e della forma classica antica, non apparisce meno in più luoghi de' *Sepolcri* e nelle *Grazie* del Foscolo; si mostra nella *Primavera*, nella *Saffo* e nel *Bruto minore* del Leopardi. Solo le poesie della seconda maniera di questo e le più belle tra le sue prose fanno sentire un accordo perfetto di pensiero e d'arte. Aveva dunque ragione il gran poeta quando, giovanissimo ancora, dopo il 1815, scrisse al Giordani che l'Italia non aveva una letteratura moderna. La nostra letteratura moderna

[1] *Al puro soggetto del conoscere*, cioè ad una conoscenza libera dai limiti e dalle condizioni individuali soggettive, quella che, secondo lo Schopenhauer, contempla le *idee* delle cose e che è propria del genio.

è nata col *Consalvo*, colla *Silvia*, colle *Ricordanze*, coll'*Elogio degli Uccelli* e coi *Promessi Sposi*; e forse il solo vero, positivo e durevole acquisto, ch'essa ereditò dal classicismo dei primi del secolo, fu la tecnica potente e ormai tradizionale del *verso sciolto*

Nè anche il ritorno all'ideale del Medio Evo cristiano, tentato dai Romantici, e lo studio dei Trecentisti, richiamati in onore dal Cesari, poteva avere una efficacia definitiva sulle nostre lettere. In Italia, come in Germania, i Romantici segnano il passaggio naturale dall'arte classica del secolo XVIII allo spirito letterario moderno. E se tra noi tale scuola non andò a perdersi in quel *Quietismo religioso-filosofico*, che da alcuni storici è rimproverato con ragione ai Romantici tedeschi, ciò avvenne perchè fu attratta nella corrente irresistibile delle idee nazionali. Anche essa fu, come la scuola classica, una reazione, non un moto originale e spontaneo. Nella lunga serie delle memorie che la nostra vecchiaia veniva ripetendo a sè stessa sul primo risentirsi da un sonno di più che due secoli, quelle evocate dai Romantici erano le più vicine e le più famigliari; ma erano sempre memorie, non altro che memorie. Quei castellani e quei santi, quelle Corti d'amore e que' menestrelli, i chiostri, le torri, le giostre, i parlamenti repubblicani, tanto cari a' nostri romanzieri, non vivevano omai nel sentimento e nella coscienza del nostro popolo più che i numi di Grecia e il tribunato romano. E d'altra parte, se la materia e l'indole generale del volgare, studiato nei Trecentisti, si porgevano più che il latino illustre, più che la prosa latineggiante del Quattrocento o del Cinquecento, a esprimere il fondo del nuovo pensiero nazionale; l'organismo e l'aspetto dello stile, formato alla scuola del buon Padre Cesari, erano ben lontani dal poter contenere in sè tutta la vita, tutto il moto di questo nuovo pensiero che già s'accennava.

L'opera della scuola romantica si esercitò dunque principalmente sulle classi cólte, rimase alla superficie, non penetrò, agitando e trasformando, tutti gli strati della società italiana. Direi che vi potè forse meno della scuola classica, perchè men vicina di quella all'ideale civile e politico delle nostre plebi. Sino ai *Promessi Sposi* l'Italia non ebbe un libro capito e letto da tutti, un libro popolare nel senso più alto

della parola. Quando questo libro comparve (1827), ferveva ancora la lotta tra classicisti e romantici, e forse l'Autore stesso, il poeta degl'*Inni* e del *Cinque Maggio*, egli che più tardi discuteva ancora sul romanzo storico (tale giudicando il suo), e si lagnava di non aver trovata la nuova lingua necessaria a chi voglia scrivere per tutti, non era appieno consapevole d'essere uscito da quella lotta. Ma in fatto egli solo fra gl'Italiani n'era uscito, e stava innanzi a tutti, isolato, per una via nuova. Vi stava quanto alla materia dell'arte, primo com'era stato a scegliere il suo soggetto da' tempi più prossimi ai nostri, e che si connettevano a questi per una tradizione ancora viva nel popolo. Vi stava quanto alla forma dell'arte, poichè il suo non è, come quelli del Grossi, del D'Azeglio, del Guerrazzi, un romanzo storico; è un poema morale in prosa, è una cantica della commedia umana. Vi stava quanto alla lingua, egli che risolveva, primo e solo, il problema della sua unità (su cui si discute ancora), scrivendo la seconda edizione del romanzo in una lingua che, per esser comune a tutta l'Italia, non cessa perciò d'esser viva e toscana, mentre per essere o per parer tale non ha bisogno di accattar pedantescamente riboboli e sgrammaticature per le vie di Firenze o di Siena. È un pezzo che in Italia si parla della scuola del Manzoni, come di un fatto. Ma il Manzoni degl'*Inni* e delle *Tragedie* avrà forse una scuola tra noi; il Manzoni dei *Promessi Sposi* non l'ha mai avuta sinora; molto meno poteva averla quando il libro fu scritto. *Le persone di gusto* (lo sappiamo da una lettera del Leopardi allo Stella) *lo trovarono molto inferiore all'aspettazione; gli altri generalmente lo lodarono; tutta l'Italia ne parlò:* ma quanto poi a mettersi arditamente pel nuovo cammino che le accennava il Manzoni, l'Italia del 1827 non ne fece nulla. Il Manzoni rimase solo.

V.

Le mutazioni profonde, così nelle idee e nelle istituzioni come nell'arte, se le prepararono gli uomini, non le compiono che i grandi fatti. E uno, anzi due di questi fatti, logicamente inseparabili nella nostra vita civile e letteraria, sono il 1848 e il 1849, due

anni che per noi furono più che due secoli d'esperienza, e in cui le idee, rimaste fin allora nel vago delle teorie e delle ipotesi, ma che pur erano state sufficienti, se non altro, a scuoterci, a muoverci, passate una dopo l'altra pel vaglio de' fatti, apparvero all'acuto senso politico della nazione impotenti a menarla più oltre; e d'allora in poi furono messe da parte. La crisi che si maturò nell'indirizzo della nostra rivoluzione dopo Novara, è un'eliminazione rigorosa di tutti i mezzi, sperimentati non buoni a conseguire il fine nazionale, in grazia di un solo, non sperimentato ancora, intorno a cui i partiti più opposti sanno disciplinarsi con rara concordia, mossi da mille braccia, guidati da una mente sola. E questa mente è il Cavour. In lui dal 49 al 60 si conchiude sotto la forma del regime costituzionale unitario il gran sillogismo della rivoluzione per l'indipendenza, le cui due premesse erano state: la forma federativa medievale, romantica, voluta dal Gioberti, e la forma repubblicana, classica, latina, predicata dal Mazzini; due i termini medi esclusi dall'illazione: il Papa e la Costituente. Così portava la logica de' fatti, che il popolo sentì col suo istinto infallibile, lasciandosi guidare; e la riconobbe, avanti di morire esule a Parigi, Daniele Manin; e il Gioberti, che n'era stato il primo filosofo nel *Primato*, volle esserne e ne fu realmente il profeta nel *Rinnovamento*.

La crisi politica, da cui l'Italia uscì dopo il 1849, è tutt'uno colla crisi letteraria da cui essa non è ancora uscita. Per noi il 48 e il 49 furono, io dicevo, il tempo dei grandi esperimenti, delle subite speranze e dei subiti disinganni, quando tutto quel mondo fantastico di sentimenti e di idee, in cui eravamo vissuti da più che mezzo secolo, si scioglie al primo serio cimento dei fatti. Nè la cosa poteva andare diversamente; perchè in tanto quelle idee avevano per noi un valore, erano una forza viva e vera, in quanto dovevano servire appunto a provocare quei fatti. Considerate in sè proprio, erano memorie, reminiscenze, *ricordi di scuola*; ma in tanto per opera loro quel passato tornava in parte a rivivere per noi, ed era capace di muoverci e di spingerci avanti, in quanto ciascuno ci anticipava, se posso dir così, un presente che ancora non era, ma che doveva essere o prima o poi. Quando questo presente fu in atto, il passato

che lo aveva prodotto non ebbe per noi alcuna ragione d'essere neanche nell'arte. Tutti quei sentimenti e quelle idee che vi simulavano la vita, ricomparvero alle menti, consapevoli e nuove, ciò che nel fondo erano state sempre: memorie, reminiscenze, ricordi di scuola e non altro. Allora quella stessa apparenza di solidità che avevano preso da un pezzo innanzi alla fantasia de' letterati e de' filosofi nel silenzio e nella calma dei gabinetti, si dileguò al primo soffio gagliardo degli avvenimenti, come si polverizza un cadavere allo scoperchiarsi della cassa mortuaria che lo conservò intero per secoli.

Ma questi nostri ideali politici che morivano così a uno a uno, non erano altro, già lo sappiamo, che gl'ideali dei Classicisti e dei Romantici, passati dall'arte in mezzo alla vita; non erano altro che la nostra stessa letteratura in azione. In Francia l'opera del pensiero e dell'arte prevenne e apparecchiò l'opera dell'Ottantanove; risentì quella della Restaurazione; tornò a preparare il 1830 e il 1848, per poi subirne gli effetti. Fra noi fino al giugno del 1846 letteratura e rivoluzione erano state una cosa sola; il pensiero e l'arte, la poesia e la prosa civile, l'unico vero fatto politico che avesse avuto l'Italia; il meditare un cospirare, lo scrivere un combattere; ogni ode del Berchet e del Giusti, ogni tragedia del Niccolini un atto di ribellione; ogni romanzo del Guerrazzi una battaglia data all'Austria. Qual meraviglia se un'arte, che come la nostra aveva servito per più di cinquant'anni a un fine unico, esclusivo, assoluto, estrinseco a lei, e che soltanto nella materia e nella forma di questo fine aveva sempre trovato la materia e la forma propria, sentimenti, idee, immagini, soggetti, composizione, lingua e stile; se, conseguito che ebbe, quantunque solo in parte, un tal fine e apparsa evidente nel fatto l'impossibilità di conseguirlo intero cogli stessi mezzi; se quest'arte, dico, dovette allora arrestarsi ad un tratto; se, avvezza com'era ad attingere la vita fuori di sè, si sentì impotente a crearne in sè una nuova, e proprio in presenza di quegli stessi avvenimenti, tanto invocati, che avrebbero dovuto, e forse, in tutt'altro caso, potuto contribuire più a ridestarla?

Che appunto dopo questi avvenimenti la produzione letteraria sia, più che scemata, sospesa tra noi, è un

fatto riconosciuto da tutti, e che la distrazione delle menti, comune in tempi di rivoluzione, non spiega, mi pare, abbastanza. L'attività politica nazionale, che quasi sola dall'Alfieri in poi animava l'arte nostra, e che rinata in lei e con lei ne aveva preso a poco a poco tutte le forme, appena potè traboccare, non più contenuta, negli avvenimenti del 48 e del 49, per poi disciplinarsi sotto la mano del conte di Cavour, abbandonava il vecchio e ormai logoro istrumento della letteratura pel nuovo che le offrivano le condizioni del giovane Stato piemontese e d'Europa. A questo punto l'indirizzo letterario e il politico si separano tra noi; ma, separati, non possono più vivere entrambi, perchè una sola causa, l'efficacia dei tempi, è quella che raccoglie d'ora in poi nell'uno tutta la vita ed il moto che si vanno sempre più ritirando dall'altro. Morti tra il 1850 e il 1855 il Gioberti ed il Balbo, i due maggiori rappresentanti dell'antica politica letteraria, se qualche voce autorevole (quella del Mazzini, per esempio) si fa sentire ancora negli scritti, essa ci suona all'orecchio come un ricordo del passato che solleva ed accende, ma ormai non ha più forza di muovere, di trascinare.

Nessuno più del conte di Cavour ebbe chiara coscienza di questo doppio aspetto del problema italiano; eppure nessuno meglio di lui, che più d'ogni altro contribuì a separare la politica dalla letteratura, seppe al bisogno valersi di questa in pro di quella. Egli, che poco s'intende di lettere, e ha l'aria di non volersene occupare, e che, mentre dal 1852 in poi getta i fondamenti del nuovo Piemonte e dell'unità d'Italia, e mantiene pratiche colla *Società Nazionale*, chiama a Torino i fuorusciti più illustri d'ogni parte d'Italia, e, favorevoli o no al suo Governo, li fa eleggere deputati, li ascolta volentieri e li spinge a parlare, se creda utile accendere l'animo dei patriotti anche fuori del Piemonte; egli, quando sa che il più elegante oratore dell'antica scuola politico-letteraria ha chiesta la parola alla Camera, dice scherzando all'orecchio d'un amico: *Oggi canta la prima donna*. Parole che dipingono abbastanza lo stato della nostra letteratura politica dopo il 49. Essa è divenuta ormai una cosa teatrale, un intermezzo poetico a cui il gran Ministro ricorre ogni tanto, fra atto e atto, per distrarre e commuovere

il pubblico, dopo la prosa austera del dramma nazionale diretto da lui. E quando l'ultimo atto di questo dramma comincia nel 59, e il partito guidato dal Cavour si mette a capo del movimento unitario in ogni parte d'Italia, nessuno degli antichi scrittori politici è chiamato a sostenere una parte importante nel nuovo ordine di cose. Il Guerrazzi, che offre l'opera sua, è tenuto indietro. Il D'Azeglio stesso, che come scrittore e come uomo aveva sempre camminato coi tempi, e che *ricominciando da capo* (com'egli disse dopo Novara) aveva preparata l'opera del Cavour in Piemonte, anche il D'Azeglio si tira in disparte scontento, e scrive ormai i suoi *Ricordi*, l'ultimo libro di quella letteratura, a cui egli pure ha preso parte, e il libro oggi più popolare fra noi dopo i *Promessi Sposi*. Il Niccolini, vecchissimo, sopravvive sino a udire gli applausi che lo accompagnano per le vie di Firenze, forieri del 27 aprile e della cacciata del Granduca, e scrive prima di morire versi inferiori alla sua fama. Questi uomini, che per tutta la loro vita hanno operato scrivendo, ora che la letteratura è bandita dalla politica, non possono più nè operare, nè scrivere. Il Guerrazzi (morto l'anno passato) ne' suoi ultimi scritti, specie nel *Buco nel muro* e nel *Pasquale Paoli*, spiega una rara conoscenza della lingua e una fina arte di stile; ma non è più nè il poeta, nè il tribuno eloquente e fantastico della *Battaglia di Benevento* o dell'*Assedio di Firenze*. Gino Capponi, il nostro *Pomponio Attico*, sopravvissuto cieco e solitario, unico avanzo della sua famiglia, a quasi tutti i nostri grandi scrittori che gli sono stati amici, s'è lasciato indurre poco fa, dopo un silenzio di molti anni, a pubblicare la sua *Storia di Firenze* finita da lungo tempo. Il Tommasèo e il Mamiani hanno seguitato a scrivere; quello, assalito dalla morte il primo del maggio passato, mentre dettava un articolo di critica; questo, operosissimo ancora in Roma, benchè più che settuagenario, e direttore della rivista *La Filosofia delle Scuole Italiane*.

Il Manzoni (come ognuno sa) aveva posato la penna più che trent'anni avanti la sua morte; e non l'aveva ripresa pubblicamente se non per trattare dei mezzi di conseguire l'unità della nostra lingua.

VI.

Questa generazione di poeti e di filosofi, che è scomparsa ormai quasi tutta, non ha lasciato, non poteva lasciare successori. Da qualunque parte tu ti volga, un sentimento comune domina oggi lettori e scrittori: il sentimento che ormai vi sia nella nostra letteratura qualcosa d'irreparabilmente finito e per sempre, ma senza che possiamo dire d'essercene staccati in tutto: mentre qualcos'altro sta per cominciare, anzi è già cominciato e s'accenna, senza che ne abbiamo ancora una coscienza sicura. Intanto lettori e scrittori vanno a tentoni ciascuno per la propria via, spesso senza neppure incontrarsi. La vecchia loro separazione, incominciata da quando le nostre lettere decaddero senza riparo, benchè oggi sia in gran parte minore di quella che è stata, si può dire, fino a ieri, non dà segno ancora di voler cessare del tutto; e il perchè si capisce subito. Quel sentimento, profondo, ma incerto per ora, che tutti abbiamo dei nuovi bisogni dell'arte moderna, se non basta a creare nella massa del pubblico un moto deciso d'idee critiche, una gagliarda corrente di gusto che valga a trascinare per una via nuova chiunque sia nato a scrivere, ma sparpaglia in mille sentieri diversi, in mille vaghe tendenze opposte scrittori e lettori, basta però a fare andar d'accordo tutti questi in un'inclinazione generalmente non molto favorevole a quel poco che di nuovo si pubblica pure ogni tanto, e li volge ai libri stranieri, specialmente ai francesi e agli inglesi. E intanto, a dividere sempre più gli scrittori tra loro e dal pubblico, a farli procedere barcollanti, incerti nel pensiero e nell'arte, concorre anche il nostro vecchio abito di spartirci in gruppi, in caste, in *consorterie*, opposte e spesso nemiche tra loro, secondo i gusti, le passioni, gl'interessi, le rivalità personali e di scuola, di principio e di tradizione.

Non che in questa parte non vi sia stato da qualche tempo in qua un progresso. L'intervallo smisurato, che un quarant'anni sono si apriva ancora tra la goffa e vuota pedanteria de'*Puristi* e la matta barbarie di molti dei loro avversari, scomparisce ogni giorno più. L'antica divisione dura sempre nel fondo delle idee: ma i colori si perdono l'uno nell'altro alla superficie

in una graduazione di sfumature via via crescenti. Il punto di prospettiva, in cui s'eran posti gli uni in faccia agli altri *romantici* e *classicisti*, sembra oltrepassato da un pezzo anche fra noi. Perchè, mentre si fa evidente ogni giorno più che ormai scrittore vero non può essere se non chi unisce alla serietà, alla universalità, alla potenza del pensiero l'eccellenza della forma, intanto è ammesso quasi da tutti che lo scrivere deve modellarsi, non sulla lingua morta, ma sulla lingua viva e parlata; che gli esempi di questa si debbono cercare largamente in ogni classe di parlanti, e specie nel popolo, del quale si raccolgono da ogni parte le canzoni, i proverbi, i racconti sino alle novelline; che al contrario gli esempi dell'arte si debbono poter prendere da tutti i tempi e da tutti i popoli. Quanto questa opinione abbia progredito, lo mostrano le numerose e buone traduzioni di poeti stranieri che la nostra letteratura può ormai contare nell'ultimo ventennio.

In un pubblico penetrato da tali idee e da tali esempi si fa sempre più raro ogni giorno il puro *letterato* di professione, di quelli che ancora un trent'anni fa vivevano soltanto nei libri e nello studio della parola, disgiunta dal pensiero, ordinati quasi in una casta, numerosa più che altrove in Toscana e a Roma. Oggi il lettore ricerca in generale dallo scrittore una maggiore utilità e sostanza d'idee che non ne ricercasse una vòlta, quando le Accademie fiorivano, mentre poi queste idee vuole espresse in una forma semplice, disinvolta e garbata. A tal proposito l'efficacia della pubblica opinione migliorata s'è già fatta sentire. Scemando notevolmente il numero dei libri illeggibili o per assoluta vacuità di pensiero o per assoluta barbarie di forma, è aumentato in proporzione, se non il numero delle opere di fantasia e d'affetto, quello almeno dei libri di educazione, d'insegnamento, di morale, di scienza, di letteratura scientifica, scritti i più con sano criterio, con giustezza di metodo e non di rado con forma sciolta e vivace. La biblioteca delle nostre scuole classiche, tecniche ed elementari e quella delle famiglie se n'è rinnovata dal 1859 in poi, per opera di una schiera valente di autori e di accurati traduttori di cose straniere, ai quali ha giovato il concorso degli intelligenti editori fiorentini signori Gaspero Barbèra e Felice Le Monnier, e del signor Ermanno Loescher, te-

desco stabilito a Torino. I più generalmente letti tra questi libri, e forse i più popolari da qualche anno in qua, sono i libri di letteratura scientifica. Questo nuovo genere di composizione parasita (che mi rammenta un po' la così detta *prosa poetica* del principio di questo secolo) non può crescere rigoglioso se non là dove l'erudizione superficiale sfrutta il terreno della scienza e dell'arte vera, e vi disperde quelle forze che in tempi di cultura più profonda servono ad alimentare i grandi prodotti dell'ingegno inventivo. Tuttavia sarebbe ingiustizia il negare che questa sorta di libri abbia contribuito a diffondere tra noi, come in Francia, la cultura scientifica anni sono ancora molto scarsa. Ciò si deve in special modo alla penna pronta, operosa, coloritrice di tre scrittori: Paolo Lioy, Paolo Mantegazza e Michele Lessona.

VII.

Il campo della letteratura popolare e di erudizione è quello in cui lettori e scrittori vanno meglio d'accordo. La differenza apparisce là dove la letteratura comincia a farsi arte davvero, e dove ad essere scrittori e lettori degni di lei si richiede quel senso profondo e squisito del vero e del bello, quel gusto finissimo, quel criterio largo e sicuro che si ha non dalla nascita, ma dalla natura, che non è privilegio dell'educazione, ma del genio, e a cui nella repubblica delle lettere non si arriva mai abbassandosi sino ai molti, ma sollevandosi sino ai pochi. Ora in questo vero e proprio campo dell'arte il progresso fatto negli ultimi venti o trenta anni non è forse tale tra noi quale il nuovo indirizzo delle idee e del gusto, a cui dianzi accennavo, potrebbe far credere. I *luoghi comuni* della Mitologia greco-romana e delle saghe scandinave; l'imitazione pedantesca dei Classici e la mania romantica del Medio Evo; la sensualità vuota, pagana, augusta, e la penombra vaporosa, incerta delle immagini; il periodo lungo, strascicato col verbo in fondo e il periodetto slegato, saltellante, pieno di ammirativi, d'interiezioni e di reticenze; tutto ciò che poteva dirsi in certo modo la lettera delle due scuole rivali ai tempi del Monti e del Cesarotti, sparisce ogni giorno più anche in Italia; ma lo spirito, l'anima che le moveva

sopravvive ancora. L'opposizione assoluta, esclusiva dei due ideali (l'antico e il medievale) è passata. Da tutte le parti si grida che ormai nell'arte ideali non ce ne devono esser più; che bisogna *stare al reale* ed ai fatti; che bisogna studiare la natura. Ma intanto seguita sempre l'abito di guardarla meno cogli occhi propri che cogli occhi altrui; di farsi del reale, osservato, studiato e rappresentato a mezzo, un ideale di predilezione, di partito, di *maniera*. Ai tempi dell'Alfieri si imitavano servilmente i Classici antichi ed i nostri. Da qualche anno in qua s'imitano i classici e i moderni scrittori stranieri, dai primi via via sino agli ultimi tradotti e meglio conosciuti per tutta Europa, dallo Shakespeare e dal Byron sino al Dickens, dal Lamartine a Victor Hugo e al Musset, dal Goethe all'Heine. In tanta varietà di criteri e di esempi, mentre poi da tutte le parti si declama contro ogni regola, la vecchia tradizione letteraria è scossa, e la nuova non si sa per ora quale debba essere, e lo scrivere è creduto generalmente tal cosa, che basti mettercisi con un po' d'ingegno e di buona voglia per venirne a capo subito. È quindi naturale che in molti de' nostri giovani scrittori e in una gran parte di coloro che escono dai Licei e dalle Università manchi per lo più una seria conoscenza della lingua e dei Classici, una forte disciplina letteraria e l'abito del comporre e dello scrivere.[1] Intanto la negazione assoluta d'ogni arte non ci salva dall'artifizio: l'odio fanatico contro le forme della rettorica antica non impedisce che nella sostanza del nostro pensare e del nostro scrivere ci muoviamo ancora in lei e con lei, e, quel che è peggio, senza neanche avvedercene. Quell'abito, così raro in Inghilterra, così frequente in Francia e fra noi, di declamare articoli e libri interi sulle categorie astratte di *libertà* e di *progresso* (due belle parole, ma che per sè non hanno significato; due forme vuote e infeconde, se non si sanno riempire di un pensiero e di un'azione nostra); quel crederci a vent'anni capaci di far piangere gli altri sui *nostri dolori e sui nostri*

---

[1] Vedi una Prefazione scritta l'anno passato dal Bonghi alla terza edizione di un suo bel libro, che ha per titolo: *Perchè la Letteratura Italiana non sia popolare in Italia*. Milano-Padova, Valentiner e Mues, 1873.

dubbi, prima d'aver fatto nessuna seria esperienza della vita, e aver attinto nello studio dei problemi morali quella profondità e larghezza d'ispirazione, senza le quali nessuno ormai può riuscire poeta grande; quel crederci autori di una nuova prosa, o degni imitatori della prosa del Manzoni solo per avere, come lui, *risciacquato in Arno i nostri cenci*, quando poi sotto la veste casalinga delle parole e delle frasi il periodo si muove ancora lento, pesante, cerimonioso, e quando il pensiero o non c'è affatto, o è per lo più meschino, fiacco, decrepito; tutto ciò è sempre la tradizione rettorica delle mille nostre Accademie; è la vecchia Arcadia che ci sta sempre a nostra insaputa nell'ossa e nel sangue.

VIII.

Sebbene il quadro, di cui ho messo innanzi al lettore lo sfondo, non sia tale quale un italiano desidererebbe che fosse, pure sarebbe ingiustizia non vederlo che in nero. Nella crisi, a cui oggi soggiace la nostra letteratura, in mezzo al contrasto che vi fanno il vecchio ed il nuovo, se quello prevale di molto ancora, questo vi si accenna già e vi si prepara a poco a poco per opera di parecchie forze già vive e operose. Una di queste, e forse la più progredita in pochi anni, perchè soccorsa dalla tendenza generale dei nostri tempi, sono gli studi critici, filosofici, storici, filologici e linguistici, ai quali io non posso qui se non accennare di passaggio, e che da noi, come per tutto altrove, alimentano la maggior parte delle pubblicazioni quotidiane. Un'altra di queste forze, e più intima alla letteratura, perchè arte essa stessa, è il teatro, già in parte risorto nelle nuove condizioni civili della nostra società, e che, specie ne' due generi della commedia *storica* e della commedia *popolare* (tutt'e due più prossimi alla tradizione letteraria durata sino al 1849), ha già prodotto non pochi lavori importanti.

Ma in tutti gli altri campi della letteratura amena la vena inventiva e l'attività dello scrivere corrono molto più scarse; scarsissime e appena, si può dire, visibili nel romanzo, in cui la nostra povertà, ormai tradizionale, non dà segno per ora di voler punto scemare. Anche su questo argomento i limiti e l'intento del mio discorso non mi lasciano trattenere se non

appena quanto occorra a indicare come anche la letteratura del romanzo si risenta tra noi delle condizioni, generali alla vita dell'arte e della cultura nostra, e del momento di passaggio e di crisi in cui essa è ora. Se, oltrepassando cotesti limiti, io entrassi a parlare delle varie forme letterarie che tengono del romanzo e che più gli si avvicinano, tra le quali anche da noi una delle più in voga è da poco tempo in qua il *bozzetto*, dovrei discorrere, più che di altri, di Edmondo De Amicis piemontese, che ritraendo con vivacità, con sentimento e affetto, con stile facile e puro caratteri e scene della vita militare, s'è acquistato, solo tra i nostri giovani scrittori, una popolarità meritata. E anche qui non bisogna dimenticare che a far di lui, in pochi anni, uno degli scrittori più letti e più amati in tutta Italia ha contribuito molto l'avere egli saputo rendere ne' suoi tratti migliori, vedendola però forse più con gli occhi del poeta che con quelli del ritrattista, la fisonomia morale del nostro giovine esercito, unica tra le istituzioni figlie del nuovo Stato italiano, che appena nata possa già dirsi inseparabile dalla vita di tutta la nazione, e in cui essa riconosca volentieri sè stessa. Il patriottismo ha avuto, dunque, la parte sua nelle disposizioni del pubblico italiano, dalle quali è venuta su in così breve tempo la popolarità del De Amicis. E forse questa non è ultima tra le cause che, senza togliergli le simpatie dei lettori, fanno però pur sempre cercare e ristampare la sua *Vita militare* assai più che non le *Novelle* e i libri di descrizioni di viaggi, da lui pubblicati negli ultimi anni. Queste descrizioni possono stare accanto alle migliori che ci abbia dato il Baretti, piemontese anche lui, e sono, come descrizioni, tra le più belle della nostra letteratura moderna; ma vi senti troppo più che non nella *Vita militare*, dove il De Amicis attingeva l'ispirazione dalla sua stessa esperienza e dai suoi sentimenti, la menda capitale di questo scrittore ingegnoso, ch'è lo scarseggiare del pensiero, la tenuità del fondo psicologico e umano sotto la ricchezza del colorito descrittivo, quel presentarti ch'egli fa sempre uomini e cose nel loro *apparire* esterno e mai o quasi mai nel loro intimo. Per me l'impressione, che io ricevo da questo difetto dei *libri di viaggi* del De Amicis, sta tutta in un tacito, involontario paragone che la mia

mente ne fa, leggendo, coi *Reisebilder* di Enrico Heine.

E qui, tornando alla parte principale del mio soggetto, è opportuno il notare che mentre a far rinascere (almeno quanto all'*effetto* scenico e alla naturalezza dei caratteri) la nostra commedia poteva bastare l'istinto drammatico del popolo e la sua passione pel conversare, a far nascere il romanzo, o a tenerlo degnamente nella via che gli aveva mostrato il Manzoni, era necessaria un'altra condizione: quell'abito profondo e fino dell'osservazione psicologica, che è sempre il resultato di un moto potente delle scienze morali, e che ha dato alla Francia il Rousseau, il Diderot e il Balzac, e fa dell'Inghilterra (la cui letteratura e filosofia sono state sempre intimamente psicologiche) il paese più ricco anche oggi di buoni e bei romanzi. Ora quest'abito, non molto spiccato neppure nei nostri Classici (tolti sempre Dante e il Machiavelli), manca quasi affatto ai nostri scrittori moderni. Due soli, il Leopardi e il Manzoni, l'hanno avuto in sommo grado: ma all'infuori dei *Promessi Sposi* io non saprei trovare tra i migliori nostri romanzi un solo in cui si mostri davvero con qualche potenza. A questo proposito ripeto quel che ho già detto: il Manzoni dei *Promessi Sposi* non ha ancora una scuola fra noi. Un solo libro, oggi quasi dimenticato, *Le Confessioni di un Ottuagenario* d'Ippolito Nievo padovano, prometteva nell'autore un ingegno abbastanza forte da seguire la via del Manzoni. Ma il Nievo, che dai diciotto anni in là non aveva mai cessato un momento di cospirare e di combattere, seguì a Marsala i *Mille* del Garibaldi, e ritornando perì miseramente nel naufragio dell'*Ercole*. Egli era forse il maggiore, ma non l'unico forte ingegno poetico che dopo il 1859 abbia cercato e nutrito l'ispirazione in mezzo alle *camicie rosse*. L'ideale antico, classico, democratico, l'ideale del Mazzini e degli altri difensori di Roma, sebbene escluso per opera del Cavour dalla direzione del moto unitario italiano, viveva ancora nel 1860 in Sicilia e nelle altre provincie meridionali; e l'unica figura che lo rappresentasse a quelle accese fantasie era la nobile figura di Giuseppe Garibaldi. Soltanto per la via ch'egli corse da Marsala a Napoli il moto leggendario delle masse popolari meridionali penetrò in mezzo a quello, più disciplinato ma freddo, della borghesia che aveva cambiato i go-

verni del centro d'Italia. Quasi solo per quella via il sentimento politico ha seguitato ad ispirare di tanto in tanto la nostra letteratura dopo il 1859. I soli canti popolari dell'ultima rivoluzione che meriterebbero di aver vita sono canti garibaldini. Da Como a Marsala, da Aspromonte a Mentana, l'eroe popolare non si è mosso una sola volta senza che il popolo gli abbia intonato un saluto.

IX.

Quanto alla poesia d'arte, non si può dire che, massime pei tempi che corrono, l'Italia, già così ricca, sia ora in Europa la terra più povera di buoni scrittori. Io non ho bisogno di dilungarmi troppo a parlare di Giovanni Prati e di Aleardo Aleardi.[1] Sebbene penetrati tutti e due dal sentimento dell'arte nuova, essi chiudono quel drappello dei nostri scrittori che precede più da vicino il 49 e il 59, e in cui gl'influssi delle due scuole romantica e classica, divenute ormai impotenti a vivere ciascuna per sè, si fondono e si contemperano: fantasia feconda il Prati, superiore a ogni altro nostro poeta vivente nell'arte e nella copia del verso facile, musicale, parlante: ma forse più feconda che gagliarda, più varia e mobile di forme, che improntata di tratti profondamente originali: l'Aleardi, ingegno e animo gentile, che unisce a un sentimento tutto moderno della natura e degli affetti un istinto plastico della forma cercata da lui in quella della poesia antica, ma non riesce sempre a metterli d'accordo pienamente, sì che il suo modo d'immaginare e di colorire se ne risente spesso, e lo stile dà nel gonfio e nel falso.

Accanto al Prati e all'Aleardi, romantici tuttavia nel fondo, vengono ormai due altri poeti di fama più fresca e di tendenze classiche decise almeno quanto alla forma: Giacomo Zanella veneto, uomo e scrittore già maturo, benchè soltanto da pochi anni più noto ai nostri lettori; e Giosuè Carducci toscano, ancora giovane, del quale la *Gazzetta d'Augusta* dell'anno passato annunziava un libro di *Nuove Poesie* che hanno fatto molto parlare i nostri critici. Io non ho messi qui insieme lo Zanella e il Carducci per paragonarli; giacchè sarebbe difficile trovare due scrittori più diversi nel fondo l'uno dall'altro; ma perchè questa loro

---

[1] Viventi quando l'autore scriveva; morti poi, l'Aleardi nel 1878, il Prati nell'84.

assoluta diversità ci aiuta a scoprire le tendenze letterarie opposte del pubblico italiano che li giudica con criteri molto diversi.[1] Una fantasia sobria e temperata: un pensiero non molto largo nè profondo, ma sempre sicuro e consapevole di sè stesso, che cerca nuove vie all'ispirazione nelle dottrine moderne della scienza: un fino senso religioso e morale; una fiducia serena nell'avvenire della società; molto studio dei classici e dei moderni scrittori anche stranieri; e soprattutto poi una fusione felice di pensiero e di forma, di disegno e di colorito, hanno fatto dello Zanella il poeta caro a quanti amano l'innesto delle idee moderne coll'arte classica, a quanti credono ancora nel progresso non separato dalla fede, e sperando nell'avvenire, non maledicono punto il presente, in cui già seppero farsi la parte loro; il poeta del partito *liberale conservatore*, della *borghesia* dominante. Al contrario, una fantasia potente e irrequieta; un pensiero che unisce la curiosità minuziosa del critico alla logica sommaria del tribuno; che vede nella scienza, non un istrumento di riposato progresso, ma un'arme di guerra e di ribellione; che rimpiange il mondo pagano antico, il Cinquecento, la repubblica del Robespierre e del Saint Just come ideali perduti; che cerca l'ispirazione nell'ira, e arma la satira non del riso del Giusti, ma del flagello di Giovenale; e accanto a questo pensiero un sentimento ricco e lussureggiante della natura esterna, un'arte del verso squisitamente oraziana, che cerca e vince le difficoltà, non di rado a scapito della chiarezza, ma che commuove e seduce quasi sempre; tutte queste qualità fanno del Carducci il poeta favorito di quanti non poterono mai separare dall'amore della forma classica quello dell'ideale civile e politico che la ispirava; di quanti nel presente della civiltà vedono coi suoi molti progressi, anche il vuoto immenso e doloroso ch'essa lascia nella vita del basso popolo; il poeta della democrazia e del radicalismo, e aggiungerei, anche di tutti coloro che, senz'andar troppo d'accordo con lui nelle idee, lo stimano il lirico più originale che abbia adesso l'Italia.

---

[1] Si badi a questa osservazione, per dare giusto valore a ciò che più giù è detto de' due poeti. Quando l'autore scriveva, nè Enrico Panzacchi, nè Olindo Guerrini eran noti alla maggior parte de' lettori in Italia, e il Carducci non era ancora interamente uscito, come poi uscì colle *Odi Barbare*, dal primo periodo della sua poesia lirica, in cui prevale la nota patriottica.

X.

Quanto alla prosa, in essa è anche più generale quella condizione d'incertezza e di contrasto nei criteri e nell'abito dell'arte, a cui ho accennato più volte, e che mentre si attraversa alle disposizioni native degli scrittori, rendendo loro infinitamente più ardua che non sia già per sè la via dello scrivere, li separa poi dalla gran massa del pubblico parteggiante o distratto; impedisce loro di rinfrescare continuamente le idee e lo stile *alla mente comune letteraria* della nazione, di entrare con essa in quel cambio fecondo d'influssi e di eccitamenti, che in ogni letteratura ha prodotto la vera e grande prosa. Aggiungo che questo stato di cose, più che sulla nostra poesia, ha effetti funesti sulla nostra prosa. Noi non abbiamo oggi (e quale altro popolo l'ha?) un poeta veramente grande; ma abbiamo ancora una tradizione del verso e del linguaggio poetico, generalmente accettata. Nella prosa, se non ci mancano scrittori valenti, ci manca dal Cinquecento in poi questa tradizione generale e continuata. L'interruzione del pensiero e della vita nazionale, che accompagnò per più di tre secoli le signorie straniere, e la necessità in cui l'Italia venne d'allora in poi di accettare colle cose anche le parole che riceveva di fuori, separando da quella del pubblico, ormai corrotta, la lingua degli scrittori, nocquero senza paragone molto più alla prosa che alla poesia; perchè questa vive principalmente negli affetti, che sono la parte men trasmutabile della natura umana; quella, attingendo alle idee, non partecipa della loro vita, se non a condizione di cercarla là dove essa spiccia più fresca, cioè nel pensiero e nei costumi del popolo. La Francia, indipendente e unita da più che quattro secoli, conserva ancora poco alterata nel fondo la tradizione della prosa che le diede il Cartesio; ed è raro là un uomo di qualche cultura e di buon senso che non scriva una prosa leggibile. Da noi la tecnica e l'abito musicale del verso son così penetrati nell'educazione letteraria dal Parini in poi, che chi non è privo di fantasia e di gusto poetico, chi ha studiato a lungo il Foscolo o il Monti, può sperare di scrivere o prima o poi de' *buoni* versi, che gli meriteranno da qualche *appendicista*,

amico suo, il titolo di poeta vero. Non importa se in novantanove casi su cento i versi saranno tutt'altro che poesia vera, se il pensiero mancherà di nerbo e di ispirazione originale, se la fantasia vi apparirà scarsa e volgare; ma i versi potranno pure esser buoni per conto loro, ed esser letti *con piacere e con interesse* dal pubblico. A questo proposito la nostra vecchia indulgenza *pel verso che suona e che non crea* dura sempre assai più di quel che non paia a noi stessi, e ci regala un buon numero di celebrità locali, un drappello di *sacri ingegni*, la cui fama è molto se riesce a superare i limiti di una sola provincia.

Ma nella prosa accade tutto il contrario. Non che qui gli scrittori ci manchino; ne abbiamo anche troppi; ma, senza dire che i veramente buoni son pochi e nessuno è sommo, si può dubitare se, quando ce ne fosse uno, troverebbe universalmente lettori e fama in un paese dove è raro incontrare quattro persone che vadano ben d'accordo insieme sulla prima di tutte le cose essenziali allo scrivere, voglio dire sulla lingua. La questione, già viva sin dai tempi del Castiglione, se la lingua da usarsi scrivendo, e, possibilmente, parlando per tutta Italia, sia quella parlata in una sola delle sue provincie o delle sue città, in Toscana o in Firenze, ovvero se il materiale e la forma di questa lingua resultino naturalmente, specie dopo la lunga opera degli scrittori, da ciò che han di comune gl'idiomi diversi delle nostre provincie, fu riaccesa anni sono dall'autorità del Manzoni. Il quale, invitato dal Broglio, ministro della pubblica istruzione, a indicare i mezzi che gli paressero migliori per conseguire l'unità della lingua, tornava a difendere la sua antica opinione della necessità fra noi di una lingua comune, non artefatta dagli scrittori, ma desunta da un uso vivo, uniforme e compiuto; restringeva quest'uso a quello della sola città di Firenze, e proponeva la compilazione di un Dizionario che, raccogliendolo tutto, rendesse così possibile diffonderlo per tutta l'Italia. La proposta del Manzoni limitando il Dizionario alla lingua parlata in Firenze suscitava, insieme alle antiche, una questione, in parte nuova e già calorosa, tra coloro che vogliono unico criterio di lingua l'uso dei parlanti, e quelli che tal criterio subordinano o accompagnano all'autorità degli scrittori. Al Manzoni replicarono pa-

vecchi, tra' quali il Lambruschini e G. B. Giuliani. Intanto la compilazione e la pubblicazione del Dizionario è cominciata, e va innanzi tuttora benchè lentamente, non senza che colle critiche, che si fanno al metodo e ai criteri dei compilatori, si mescoli di tanto in tanto qualche sprazzo delle nostre vecchie gelosie municipali. [1]

XI.

E intanto che il paese, occupato dei propri interessi economici, si domanda con ansietà se e quando appariranno i primi segni *certi* di una letteratura, degna davvero dei suoi nuovi destini, gli uomini, che scrivendo hanno più contribuito ad affrettarli, e la cui vita è tutta quanta nella storia politica del nostro risorgimento, questi uomini scompaiono a uno a uno quasi ogni giorno, lasciando in noi, giovani, un sentimento come di solitudine e di sconforto. Con questo sentimento io assistevo il novembre dell'anno passato, [2] in Firenze, all'adunanza pubblica dell'*Accademia della Crusca*, in cui il segretario suol fare la commemorazione degli accademici morti d'anno in anno. Il discorso, letto quest'ultima volta dal valente scrittore toscano Marco Tabarrini, mi pareva la commemorazione funebre di un'intera letteratura. Erano morti Francesco Puccinotti (l'amico del Leopardi, l'autore della *Storia della Medicina*), il Bianchetti (scrittore ingegnoso di prose forbitissime), Raffaello Lambruschini (il nostro Pestalozzi e una delle penne più eleganti che avesse l'Italia), Francesco Domenico Guerrazzi, e, primo fra tutti, Alessandro Manzoni. Quest'anno abbiamo già perduto nel Rovani, milanese, un romanziere brillante e un critico acuto, e in Niccolò Tommasèo una delle menti più feconde e più varie che mai abbiano percorso in ogni senso tutti i campi della letteratura, l'amico e il compagno di Daniele Manin nel Governo della Repubblica veneta del 48 e del 49.

Quest'uomo singolare che abbraccia colla sua vita (1802-1874) la maggior parte del periodo letterario ora quasi finito, ne riflette colla sua attività multi-

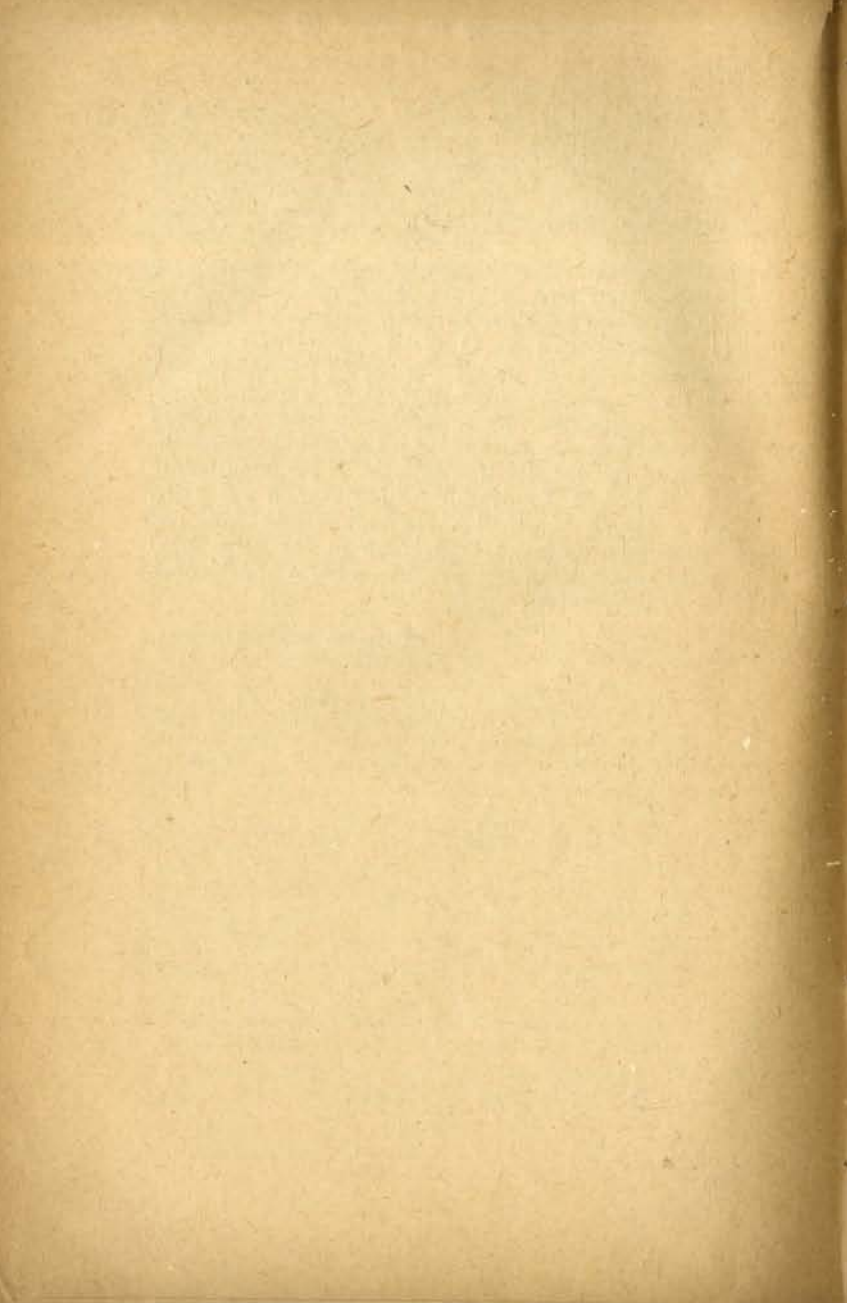
---

[1] Che bel fondamento avessero ed abbiano codeste critiche, il lettore può vederlo a pag. 580-83 del presente volume. (L. M.)

[2] L'autore scriveva queste parole nel giugno del 1874.

forme tutte le tendenze varie, opposte, cozzanti: il culto religioso dell'antico e la febbrile impazienza del nuovo: il dubbio e la fede; l'istinto popolare democratico della ribellione, della contradizione e l'ossequio tradizionale alle leggi e all'autorità del passato; l'ispirazione inventiva e la critica erudita; il gusto delle serene forme dei classici e il sentimento, non di rado scomposto, dei romantici. Nato a Sebenico in Dalmazia, e studente in Padova; a 17 anni autore di versi latini e di poesie italiane ch'egli stesso chiama *foscolesche;* combattuto a lungo dai dubbi e dagl'impeti della sua natura, poi ardentemente religioso, come il Rosmini e il Manzoni che gli furono amici; nel 1822 ripara, esule volontario, in Toscana, dove conosce il Vieusseux e scrive nell'*Antologia;* dopo la soppressione del giornale (occasionata da un articolo di lui ostile all'Austria) riprende la via dell'esilio; passa in Francia e vi resta fino al 1839, per poi tornare a Venezia; cacciatone alla fine del memorando assedio per la parte presa col Manin al Governo della Repubblica, dopo breve dimora in Corfù, torna, già quasi cieco, in Italia; repubblicano di cuore e di convinzioni fino alla morte, ricusa ogni ingerenza politica e ogni officio, e vive povero e solitario, pensando e dettando, dal 1854 al 1859 a Torino, dal 1859 fino al primo del maggio scorso a Firenze. Non v'è quasi genere di composizione in prosa o in versi ch'egli non abbia trattato, dalla tragedia all'inno e all'epigramma, dal romanzo all'articolo di giornale e alla lettera familiare; non v'è parte delle scienze morali e della filologia in cui egli non abbia dato qualche nuovo impulso o accennato qualche nuova strada, dalla Metafisica alla Pedagogia e all'Estetica, dalla Lessicografia allo studio dei Canti popolari, dal commento alla traduzione. Il Dizionario de' Sinonimi e il Commento alla Divina Commedia sono le sue opere più note anche fuori d'Italia. Ma appunto perchè nel Tommasèo si sono scontrate insieme tutte le tendenze più opposte della nostra letteratura moderna, anzi del nostro tempo, e a ciascuna egli ha dovuto e potuto far rispondere in sè una facoltà particolare, non c'è rimasto di lui nessuno scritto, nel quale tutti i vari aspetti del suo ingegno si riflettano in armonia compiuta, e al quale perciò sia durevolmente raccomandato il suo nome. Eppure, egli ebbe in sè, come uomo e come scrittore, un punto in cui le sue forze

si concentrarono tutte e sempre, volte ad un solo fine: questo punto è il sentimento morale: questo fine è l'educazione per mezzo del sapere. L'immagine sua è tutta qui; e, guardato da questo aspetto, egli faceva pensare a Socrate, a cui somigliava un poco ne' tratti e nell'ironia sottile, nella logica incalzante delle interrogazioni e soprattutto nell'effetto morale potente che la sua ricca e varia conversazione produceva nell'animo di chi lo visitava. Questa parte d'*educatore* e d'*eccitatore* era così propria della sua natura, che quando la cecità gli tolse di poter attendere a lunghi lavori originali, egli vi si diede quasi interamente. Ogni giorno riceveva da tutte le parti d'Italia opuscoli e libri nuovi, per lo più di giovani, e a nessuno mancava in risposta una sua lettera o di lode temperata o di critica franca, spesso d'incoraggiamento, ma sempre ispirata da un alto fine morale. E principalmente per la costanza e l'unità di proposito, con cui mirò sempre a questo fine, egli vivrà nella storia della nostra letteratura moderna, della quale nessun altro forse più di lui rappresenta nel pensiero e nello stile i contrasti e le incertezze.

GIACOMO BARZELLOTTI.

INDICE

Prefazione .... Pag. V

PARTE PRIMA.

Carducci [n. 1836]: La Critica e i Giovani .... " 1
D'Ovidio [n. 1849]: La Critica intera e perfetta .... " 2
Bonghi [n. 1827]: La Critica nelle sue relazioni con la lingua e con lo stile .... " 5
Manzoni [n. 1785, m. 1873]: Pensieri critici .... " 6
Rizzi [n. 1828]: La Poesia *borghese* e i *Filistei* .... " 11
Bonghi: Reale e Ideale .... " 16
Oméga: L'Arte per l'Arte .... " 22
Martini [n. 1841]: L'Originalità d'un'Opera drammatica .... " 23
Nencioni [n. 1839]: L'Umorismo .... " 25
Manzoni: La Letteratura e la Vita .... " 31

PARTE SECONDA.

De Gubernatis [n. 1840]: Origine, natura e svolgimento della Lirica popolare .... " 35
Pitrè [n. 1843]: Origine delle Novelline popolari .... " 46
Rajna [n. 1847]: L'Epopea e le sue Origini .... " 58
Torraca [n. 1853]: Turpino .... " 78
Monaci [n. 1844]: Una Leggenda Araldica e l'Epopea Carolingia nell'Umbria .... " 103
Guerrini [n. 1845]: La Leggenda d'Attila in Italia .... " 107
Bartoli [n. 1833]: Origine del Dramma in Italia .... " 112
Torraca: Laude, Devozioni e Rappresentazioni. — Farse ed Egloghe .... " 118
De Amicis V. [n. 1847]: La Commedia dell'Arte .... " 133

Morandi [n. 1844]: Le Unità Drammatiche........................ Pag. 156
Manzoni: Il Romanzo Storico.................................... " 180
Masi [n. 1837]: Origine del *Bertoldo*......................... " 192
Oméga: I Proverbi del Giusti................................... " 195
Graf [n. 1848]: La Letteratura a un soldo...................... " 199

PARTE TERZA.

Monaci: Da Bologna a Palermo: Primordi della Scuola Poetica Siciliana.. " 205
Bartoli: I *Diurnali* dello Spinelli........................... " 223
D'Ancona [n. 1835]: Le Edizioni e i Critici di Jacopone....... " 229
Comparetti [n. 1835]: Dante.................................... " 233
D'Ancona: La realtà storica di Beatrice........................ " 247
De Sanctis [n. 1818, m. 1883]: Il Farinata di Dante............ " 251
Caix [n. 1845, m. 1882]: Storia di un verso di Dante........... " 269
De Sanctis: Due traduzioni di Dante in francese................ " 273
Villari [n. 1827]: Il Petrarca e l'Erudizione.................. " 276
Borgognoni [n. 1840]: Le *Estravaganti* del Petrarca........... " 285
Zumbini [n. 1839]: L'ingegno narrativo del Boccaccio........... " 295
Lo stesso: Gli affetti domestici nel *Ninfale Fiesolano*....... " 297
Rajna: La Novella Boccaccesca del Saladino e di messer Torello. " 301
Mussafia [n. 1834]: Il Libro XV della *Genealogia Deorum*...... " 312
Carducci: Musica e Poesia nel sec. XIV......................... " 324
Tallarigo [n. 1832]: Gli Studi Classici e le Accademie nel Quattrocento.. " 326
Borgognoni: Il *Pataffio*...................................... " 337
Monaci: Un Trovatore di Casa Savoia............................ " 343
D'Ancona: Il Secentismo nel Quattrocento....................... " 345
Ferri [n. 1826]: I Manoscritti di Leonardo Da Vinci............ " 383
Villari: Il Machiavelli.. " 393
Bonghi: La Prosa del Machiavelli e le Note ai nostri Classici.. " 403
De Sanctis: L'Uomo savio del Guicciardini...................... " 412
Lo stesso: Il Guicciardini e il Machiavelli.................... " 417
D'Ovidio: Le Fonti dell'*Orlando Furioso* del Rajna............ " 419
Casella [n. 1817, m. 1880]: Il Patriottismo dell'Ariosto....... " 429
Borgognoni: I Morti Risuscitati dell'Ariosto................... " 433
Torraca: La Grazia secondo il Castiglione e secondo lo Spencer. " 440
Baretti [n. 1719, m. 1789]: La *Vita* del Cellini.............. " 444
Oméga: Le Lettere di Filippo Sassetti.......................... " 445
D'Ancona: Di alcune fonti della *Gerusalemme Liberata*......... " 450
Carducci: Il Tasso e la fine del Rinascimento.................. " 456
D'Ovidio: Secentismo Spagnolismo?.............................. " 460
Mestica [n. 1832]: La Satira e la Critica di T. Boccalini...... " 468
Fiorentino [n. 1832, m. 1884]: Il metodo e i Dialoghi di Galileo " 481
Giusti [n. 1809, m. 1850]: La nostra Letteratura nel sec. XVIII " 486
Manzoni: I plagi del Giannone.................................. " 490
Carducci: I Corifei della Canzonetta nel sec. XVIII (Rolli e Metastasio)... " 494

Baretti: Lo stile del Lastri........ Pag. 504
Franchetti [n. 1840]: Gran Goldoni!........ " 505
Manzoni: Il Parini e la Colonna infame........ " 507
Tommasèo [n. 1802, m. 1874]: Giambattista Casti........ " 508
Mazzoni [n. 1859]: Tragedie per ridere........ " 509
Tommasèo: Vittorio Alfieri........ " 517
Bonazzi [n. 1811, m. 1879]: Gustavo Modena nel *Saul* dell'Alfieri........ " 519
Settembrini [n. 1813, m. 1876]: Il Meli, il Cardone e il Porta " 535
Tommasèo: Un Sonetto del Monti........ " 543
Chiarini [n. 1833]: La natura poetica del Foscolo........ " 545
Carrera [n. 1834]: Il miracolo di Giovanni Giraud........ " 548
Biagi [n. 1855]: Gli Epigrammi del Pananti........ " 550
Bonghi: La Prosa del Bartoli e del Cesari e la Critica del Giordani........ " 561
Ardito [n. 1833]: La Lirica di Alessandro Poerio........ " 566
Bonghi: Il carattere intellettuale del Manzoni........ " 570
Morandi: Le *Lettere Critiche* del Bonghi e la Teoria del Manzoni sulla Lingua........ " 574
Lo stesso: Il Leopardi e il Manzoni........ " 586
Mariano [n. 1840]: La Poesia e il Pessimismo del Leopardi " 595
Zumbini: Perchè il Leopardi riuscì mediocre nell'Epica e nella Satira........ " 605
Panzacchi [n. 1841]: L'italianità del Giusti e le *chicche* manzoniane........ " 613
Morandi: Il Belli e il Ferretti........ " 618
Imbriani [n. 1840]: Le *Lezioni* del Settembrini........ " 622
Barzellotti [n. 1844]: La Letteratura e la Rivoluzione in Italia, avanti e dopo il 1848 e 49........ " 634